Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen

*RTMMAM n°1*

01 - Pages de titre POST9+.pdf 3 5/20/2007 9:51:12 AM

Illustration de couverture : *jank* figurant dans le manuscrit du *Kitāb al-Adwār* de Ṣafiyuddīn ʻAbdul-Muʼmin al-Urmawī, Bibliothèque Nationale, Le Caire. Le *jank* (en turc « tcheng ») est une harpe de la tradition musicale arabo-perso-ottomane, dotée sur ce dessin de 34 cordes ; tombé en désuétude au XVIII$^{e}$ siècle, il a été remis à l'honneur par l'ensemble *Bezmârâ* en Turquie.

© Éditions de l'Université Antonine, Baabda – Liban.

Tous droits de reproduction y compris par la photocopie, de traduction et d'adaptation réservés pour tous les pays.

ISBN : 978-9953-74-152-9

01 - Pages de titre POST9+.pdf 4 5/20/2007 9:51:12 AM

**RTMMAM n° 1 (2007)**

# MUSICOLOGIE GÉNÉRALE DES TRADITIONS

Université Antonine

01 - Pages de titre POST9+.pdf 5 5/20/2007 9:51:12 AM

# Éditorial

Ce premier numéro de la Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen (RTMMAM) est centré sur la thématique du colloque « Traditions musicales au carrefour du systématique et de l'historique : prolégomènes à une musicologie générale des traditions », organisé en juin 2006 par l'Institut Supérieur de Musique de l'Université Antonine en collaboration avec l'Unité de Formation et de Recherche de musique et musicologie de l'Université de Paris-Sorbonne (IV).

Le projet de développement d'une musicologie générale des traditions procède en premier lieu d'un élargissement sémantique du champ musicologique usuel : « Employé seul, le terme musicologie a tendance à recouvrir aujourd'hui les seules études sur la musique occidentale ; le vocable ethnomusicologie - autrefois ethnologie musicale ou musicologie comparée - désigne en revanche les travaux effectués sur les musiques primitives ou populaires » [1]. Cette dichotomie provient, en effet, de la musicologie comparée qui voyait dans les musiques primitives du monde une source d'indices conduisant aux origines de la musique occidentale, tandis que les études orientalistes recherchaient ces origines dans la musicographie orientale médiévale. Quant à l'anthropologie culturelle de la musique, en détournait son attention du propos musicologique intrinsèque, elle n'a pas peu contribué en Occident à une sorte de précoce ghettoïsation de l'étude des traditions musicales extra-européennes.

Pourtant, le Proche-Orient a connu une importante renaissance musicale au cours du XIX$^{e}$, suivant un schéma de renouvellement endogène, basé sur une accentuation de la composante herméneutique des traditions locales et régionales. Les maîtres ont pu ainsi redéployer les virtualités systémiques mélodiques et rythmiques traditionnelles intrinsèques et développer un important art de l'improvisation vocale et instrumentale.

Le travail d'intellectualisation de la nouvelle tradition, bien amorcé avec la synthèse théorique élaborée par le musicologue libanais Mih̲ā'īl Maššāqah (1800-1888), n'a cependant pas le temps de parvenir à maturation. Les lende-

[1] Danièle Pistone, 2005, « Musicologie », *Encyclopædia Universalis,* version Cd-rom.

mains de la Grande Guerre sont, en effet, marqués par une tendance généralisée à la modernisation qui a vite fait de gagner la pratique musicale et de se substituer à la dynamique endogène. Aux côtés de l'émergence d'expressions modernes diversement occidentalisées, la pratique des schémas traditionnels artistiques s'est trouvée souvent dépouillée de son caractère herméneutique, figée par la notation, soumise à des tentatives d'harmonisation et de normalisation diatonique au tempérament égal et reléguée au cadre muséifié des conservatoires et des orchestres officiels.

Une bonne partie de la musicographie arabe (et turque) est désormais consacrée à la justification de ces mutations. Procédant d'une vision darwinienne de l'histoire des arts, analogue, mais en miroir, à celle des musicologues comparatistes européens, les aspirations des théoriciens arabes modernistes se révèlent être aux antipodes de ces derniers. Au Congrès du Caire de 1932, les comparatistes européens, souhaitant préserver les traditions en tant que témoignages des origines musicales de l'Europe, s'opposent radicalement à des modernistes arabes aspirant à une supposée universalité harmonique tonale.

Ce rendez-vous manqué a certes hypothéqué pour un bon moment l'approche musicologique des pratiques musicales traditionnelles arabes. Cependant, les quatre dernières décennies ont connu d'importantes évolutions disciplinaires au sein de la musicologie et de l'ethnomusicologie, notamment par le biais de recentrages épistémologiques, permettant un certain décloisonnement entre historique et systématique, et de l'élaboration d'outils capables de mieux analyser aussi bien les traditions musicales de transmission orale, extra-européennes (et européennes), que les musiques anciennes européennes.

Ces nouvelles approches et passerelles permettent d'approfondir l'étude des traditions musicales extra-européennes, celle-ci permettant, en retour, de proposer un nouvel éclairage à l'étude de la musique médiévale européenne et des traditions musicales orales occidentales.

De nombreux questionnements, notamment, quant à la modalité, la rythmique et la modélisation du phrasé, se posent d'une manière similaire dans les différents champs d'études précités. Au-delà d'une réflexion sur les confluences anciennes entre ces différentes affiliations culturelles, ou sur les universaux de la musique, l'émergence d'une musicologie générale des traditions constitue une voie privilégiée pour le développement de la musicologie tout court, tout en constituant un encouragement à l'approfondissement de l'étude des traditions dans leur double versant pratique et informatif. C'est en tout cas le propos de cette nouvelle revue et, tout particulièrement, de ce premier numéro.

01 - Pages de titre POST9+.pdf 8 5/20/2007 9:51:13 AM

## Composition du premier numéro

Ce premier numéro couvre par les articles et dossiers proposés un large éventail de sujets et d'approches disciplinaires se situant dans la perspective d'une musicologie générale des traditions appliquée aux sphères culturelles arabe et méditerranéenne, avec extension vers la Chine. La langue employée est le français, exception faite d'un article rédigé en anglais, et de deux autres incluant quelques insertions chinoises et arabes.

Le premier texte consiste en un point de vue, à caractère pamphlétaire, proposé par Amine Beyhom sur le thème de la reconnaissance des traditions musicales savantes de l'Orient, discuté au cours du colloque de juin 2006.

Le premier article, signé Nicolas Meeùs, s'inscrit de plain-pied dans la perspective d'une musicologie générale et analytique des traditions se déployant en direction de la musique médiévale européenne. L'auteur décrit ici la dialectique existant entre les qualités systémiques des degrés et les fonctions modales qu'ils exercent.

L'article de François Picard consiste en un exposé méthodologique disciplinaire de ce que peut ou doit être une musicologie générale des traditions, illustré par une étude approfondie du système modal de la musique des banquets (Yanyue) de l'époque Tang en Chine.

L'article de Ali Jihad Racy s'inscrit de prime abord dans la logique de l'anthropologie culturelle de la musique, mais il en élargit le champ pour atteindre une dimension historiographique permettant d'étudier la question de l'improvisation instrumentale en Égypte au début du XX$^{e}$ siècle.

Soufiane Feki esquisse dans son article, rédigé en collaboration avec Nidaa Abou Mrad, une mise à plat des problèmes terminologiques rencontrés dans les approches typologiques des pratiques musicales arabes.

Marcel Akiki propose une analyse rythmique des formules-types de la tradition populaire libanaise, notamment, en les comparant avec les structures rythmiques de la tradition musicale artistique arabe orientale.

Le dossier de Nidaa Abou Mrad consiste en une contextualisation historique du système mélodique proposé par Mih̲ā'īl Maššāqah, suivie d'un essai méthodologique de transcription du corpus des 95 mélodies données par cet auteur en exemplification des modes levantins du XIX$^{e}$ siècle.

Amine Beyhom propose dans son dossier une revue des principales méthodes employées pour la mesure des intervalles, suivie d'une méthodologie appliquée aux mesures à l'aide du logiciel *Praat*, à partir d'exemples de musiques bretonnes, turques et arabes.

Enfin, la dernière partie du numéro est consacrée à une synthèse des travaux du colloque de juin 2006, comprenant la thématique, le programme, les recommandations formulées par le conseil scientifique, les allocutions de la séance d'ouverture et les textes des communications qui sont parvenus depuis lors à la rédaction, hormis ceux qui ont été retravaillés et acceptés par le comité de lecture pour être publiés au titre d'articles scientifiques.

Le Cd accompagnant ce numéro est constitué d'exemples musicaux illustrant le propos de l'article Racy et des dossiers Abou Mrad et Beyhom.

## Remerciements

La rédaction tient à remercier l'Université Antonine et l'Université Paris Sorbonne - Paris IV, d'avoir permis, par le biais de leur coopération, mise sur pied en 2006, la création de ce nouveau périodique scientifique.

Elle tient à remercier tout particulièrement MM Nicolas Meeùs, François Picard et Frédéric Lagrange ainsi que les autres membres du comité scientifique, de lecture et de rédaction, pour leur contribution à la conception et à l'élaboration de ce numéro.

De même, la rédaction adresse ses remerciements aux auteurs des articles, ainsi qu'aux participants au colloque de juin 2006.

## Sommaire

### *Point de vue*


- Amine Beyhom : *Musiques savantes de l'Orient, ou le temps de la reconnaissance* ..... 13


### *Articles*


- Nicolas Meeùs : *Qualités systémiques et fonctions modales* ..... 27
- François Picard : *Pour une musicologie générale des traditions* ..... 37
- Ali Jihad Racy : *Music and Social Structure: the* Takht *Tradition of Early-Twentieth Century Cairo* ..... 57
- Soufiane Feki :, *Problèmes de typologie et de terminologie inhérents à l'approche musicologique des pratiques et répertoires musicaux arabes* ..... 77
- Marcel Akiki : *Formules-types du chant populaire traditionnel libanais : esquisse d'une analyse rythmique* ..... 93


### *Dossiers*


- Nidaa Abou Mrad : *Clés musicologiques pour l'approche du legs de Mīḫā'īl Maššāqa* ..... 115
- Amine Beyhom : *Mesures d'intervalles, méthodologie et pratique* ... 181

***Colloque « Traditions musicales au carrefour du systématique et de l'historique : prolégomènes à une musicologie générale des traditions »*** 237

***Résumés (Abstracts)*** ……...…….. 279

***Description du contenu du CD accompagnant le n°1 de la revue*** …….. 285

***Normes de soumission des articles*** ……..… 289

**RTMMAM n° 1 (2007)**

***Point de vue***

# Musiques savantes de l'Orient ou le temps de la reconnaissance *

AMINE BEYHOM **

## La tradition

Dans un colloque récent à Royaumont, le compositeur franco-libanais Zad Moultaka abordait de front la question de l'évolution en musique en basant son exposé, sous l'intitulé « La trahison du *maqām* », sur des extraits des théories de Darwin et de Lamarck, et en revendiquant le droit de bousculer les traditions établies ; je cite : « [c]oncernant l'attitude vis-à-vis de la tradition il est difficile d'identifier ce qui relève du rapport à une sorte de loi sacrée indiscutable et ce qui relève de la notion d'habitude, laquelle n'est pas sans relation avec une forme de paresse mentale ou de confort existentiel. Dans ces deux cas, le danger d'étouffement est imminent » [1].

Il serait facile de critiquer cette opinion et de la comparer aux propos clairement racistes d'un Jules Rouanet postulant que «[l]a race arabe ... réprouve tout effort cérébral, tout travail réfléchi, toute pensée laborieuse ou toute suggestion abs-

* Version retravaillée de l'intervention de l'auteur au colloque « Traditions musicales au carrefour du systématique et de l'historique : prolégomènes à une musicologie générale des traditions », juin 2006, ISM-UPA, Baabda-Liban.

** Professeur associé de musicologie à l'Institut Supérieur de Musique de l'Université Antonine – Baabda (Liban), chercheur associé au Centre de Recherche « Langages Musicaux » de l'Université Paris Sorbonne - Paris IV.

[1] Moultaka, octobre 2005, p. 67.

traite pénible à suivre», tout en rajoutant que l'arabesque, qu'il cite, sur la même page, comme étant LA [2] composante essentielle de la musique arabe [3], est «une forme d'essence intellectuelle où une idée abstraite s'objective dans le nombre et prend une forme géométrique» ? D'un côté les Arabes seraient incapables de toute pensée abstraite, et de l'autre la pensée abstraite serait un trait caractéristique de leur civilisation … Par ailleurs, et toujours selon le même auteur, la musique d'art arabe serait un « Art composite […], [un] art de mystiques […], [un] art de contemplatifs […], [un] art de fatalistes » [4].

D'où vient cette attitude pour le moins négative et souvent incohérente vis-à-vis de ces musiques ? Comment une tradition aussi décriée peut-elle susciter tant de fascination et ce, chez ceux-là mêmes qui la critiquent avec tant de force ?

Mais d'abord, de quelle tradition parlons-nous ? Est-ce la tradition orale transmise de génération à génération, de maître à élève, ou est-ce la « tradition » élaborée au siècle dernier par une génération de musiciens et de pseudo musicologues qui, dans la foulée du Congrès du Caire de 1932, ont imposé une démarche musicale et musicologique aberrante (à travers notamment l'inflation des effectifs des formations musicales et la notation) dont la finalité est l'harmonisation de la musique arabe, et l'instrument le tempérament égal en quarts de ton [5] ?

Si Rouanet s'exprimait au premier quart du XX$^{e}$ siècle, dans le contexte de la colonisation déjà ancienne du Maghreb, la réflexion, que je crois sincère, de Moultaka nous amène à nous interroger sur cette tradition qu'on nous sert aujourd'hui à toutes les sauces possibles, y compris et surtout par les instances officielles du pouvoir dans les pays arabes, représentées très majoritairement par ce que l'on a justement nommé les « Conservatoires » et leur enseignement, mais également par les instituts supérieurs de musique au sein des universités publiques ou privées.

Commençons par conséquent, nous représentants de la musicologie arabe, par notre *mea culpa* : jusque très récemment dans l'histoire de ces musiques et depuis leurs origines, nos musicologues théoriciens se sont surtout préoccupés

[2] Rouanet, 1922, p. 2937-2939. Encore « [L]a musique arabe est faite d'arabesques successives ... », et « Dans la musique [arabe], c'est l'arabesque qui domine », et encore « La musique arabe est faite de redites, comme les autres arts musulmans ».

[3] Cette affirmation paraît d'ailleurs être parfaitement gratuite : l'influence de l'arabesque en musique arabe est controversée (*cf.* Mejri, 1998).

[4] Rouanet, 1922, *loc. cit*.

[5] Voir par exemple Bacha, 2000.

de rattacher ces traditions aux théories musicales dominantes, que ce soient les théories grecques anciennes pour les défricheurs (Ibn Sīnā, Kindī, Fārābī, etc.) ou encore les théories occidentales ou byzantines pour une période plus récente, sans oublier les théories turques du tournant des XIX^e^ – XX^e^ siècles ; même la percée théorique de Safiyuddīn Al-Urmawī ne correspond, pratiquement, qu'à une modification de forme dans la théorie pythagoricienne, malgré le fait qu'elle repose une question de fond pressentie par ses prédécesseurs : celle de la connexion des intervalles adjacents au sein de la quarte.

La pauvreté de l'offre de théories alternatives de la modalité *maqāmienne* résulte, de nos jours et dans nos pays, en une musique et un enseignement qui font l'impasse sur l'essence même de ces musiques qu'est la complexité de la structure intervallique de la mélodie ; deux exemples nous permettront de mieux comprendre ce problème : jusqu'à ce jour, le programme d'enseignement du *'ūd* au Conservatoire National Supérieur de Beyrouth ne comporte, pour les trois premières années, que l'étude des deux modes majeur et mineur ainsi que leurs transpositions sur la touche de l'instrument [6] ; cette « évolution », relativement récente, n'est qu'une étape supplémentaire dans le renoncement aux spécificités de la musique du *maqām*. On aurait pu penser que les musicologues « tempèreraient » ces prises de positions radicales et seraient garants d'une certaine authenticité, du moins dans l'enseignement théorique : hélas, même les manuels théoriques, y compris des conservatoires [7], ont laissé tomber les bras et se réfèrent à une théorie « mondiale » de la musique qu'ils enseignent souvent comme un préalable à la « théorie » de la musique arabe qui n'est elle-même, dans sa présentation actuelle, qu'un succédané de la théorie musicale occidentale. Nous retrouvons par ailleurs assez souvent - et par exemple - dans divers manuels récents et hors conservatoire sur les musiques de notre région, des références au système tonal considéré comme « naturel » et issu de la théorie de la résonance, reléguant les modes arabes, pour peu que leur échelle principale s'écarte du système du mode majeur, dans la case des « modes artificiels » [8] ?

Qu'est-ce qui porte donc nos musicologues à être plus royalistes que le roi et à utiliser ces définitions problématiques alors que la musicologie occidentale elle-

[6] *Cf.* Rouhana, 2001.

[7] *Cf.* Gholmieh, Kerbage, & Farah, 1996.

[8] Hage, 2005, p. 11 et 12 : « le système tonal est celui qui fut le plus et le mieux exploité […][,][l]a raison en [étant] que la tonalité met en œuvre et « systématise » les lois de la résonance inscrites dans la nature par le créateur [sic] lui-même », en rajoutant que « les modes arabes comprennent […] des modes artificiels » qui « comprennent des altérations dans leur constitution », sachant que « [d]ans [les modes naturels], l'octave est divisée en 7 intervalles (5 tons et 2 demi-tons diatoniques) » avec « toujours une quinte juste entre le 1^er^ et le V^me^ [sic] degré ».

même a appris depuis belle lurette à relativiser les vieux clichés des théories de la tonalité ? Pourquoi donc cette insistance à nier l'évidence du *zalzalisme* [9], et à se raccrocher à des théories périmées et, pour le moins et dans le contexte des musiques du Proche-Orient, tout à fait déplacées?

Il n'y a, dit-on, pire sourd que celui qui ne veut entendre …

Nous, musicologues du *maqām*, et sous ce vocable j'inclus toutes les musiques et pratiques musicales traditionnelles de la région, sommes responsables de la déliquescence actuelle de la musique arabe et de son enseignement ; nous, musicologues arabes, avons trompé les générations actuelles en leur infligeant ces définitions incohérentes, ces théories réductrices et en favorisant cette déliquescence de la musique traditionnelle qui, telle qu'elle existe de nos jours, ne peut évidemment servir de référence à des musiciens ou à des compositeurs désirant sincèrement apprendre et retourner aux sources de cette tradition. Nous, musicologues du *maqām*, n'avons eu comme horizon pour notre musique que l'harmonie occidentale et le tempérament égal, et avons par cela contribué fortement à limiter l'horizon de nos étudiants et des musiciens des générations précédentes, et actuelles.

Pourquoi avons-nous failli, nous, musicologues du *maqām* ? Failli dans notre mission éducatrice, failli dans notre devoir de transmission du savoir, d'élaboration de la théorie et de développement des concepts qui accompagneraient le renouvellement de la tradition que nous sommes supposés défendre ?

La tendance « naturelle », dans un pays comme le Liban, serait d'imputer la responsabilité à l'extérieur, d'invoquer une « conspiration étrangère » : comme dit ce qui est devenu à la longue un dicton local, « c'est la faute aux Italiens » ; pauvres « Italiens » qui n'ont jamais eu quoi que ce soit à faire dans les affaires

[9] Les intervalles *zalzaliens* (de Manṣūr Zalzal, *'ūdiste* de la seconde moitié du VIII[e] siècle, qui aurait été le premier à « placer » une « ligature » [plusieurs écrits anciens font supposer que ces « ligatures » étaient de simples marques sur la touche du *'ūd*, *cf.* Erlanger, 1938, Tome III , p. 111 : « Les ligatures sont des marques faites sur le manche des instruments à cordes »] matérialisant des intervalles sortant du cadre diatonique (*cf.* Abou Mrad, 2005, p. 772) et correspondant aux « secondes neutres », de valeur approximativement égale à trois quarts de ton, contenues dans le tétracorde de base de la musique arabe ; ce dernier est décliné sous les trois formes T – J1 – J2 (ton, première « seconde neutre » *mujannab*, deuxième « seconde neutre », avec J1 légèrement différent de J2), J1 – T– J2, et J1 – J2 – T ; l'indice bas pour les « secondes neutres » ne les identifie pas (comme ayant une valeur fixe), mais sert à les différencier comme ayant des valeurs inégales (pour éviter une référence à la valeur uniforme de 3/4 de ton qui leur est attribuée dans les théories contemporaines du *maqām*), variables selon le mode, la région et le musicien. Par extension, l'adjectif *zalzalien* s'applique à tous les intervalles sortant du cadre semi-tonal strict, notamment à la seconde « légèrement augmentée » (de valeur approximative 5/4 de ton) du tétracorde *ḥijāz*, ou à tout intervalle correspondant approximativement à un multiple impair du quart de ton (tierces, quartes, quintes etc. « neutres » ou « légèrement augmentées » - ou « diminuées ») que l'on retrouve dans la littérature spécialisée.

intérieures du Liban [10], moins encore dans sa musique. Il serait trop facile, par ailleurs, d'accuser la musicologie occidentale de tous les maux dont est affligée la musicologie arabe, et, ce faisant, nous dédouaner de notre propre responsabilité : la musicologie occidentale s'est construite sur les bases de la musique tonale qui lui est propre, et, confrontée, lors de l'expansion territoriale accompagnant et suivant la révolution industrielle, à des cultures complètement différentes dans des pays de niveaux social, économique et culturel tombés au plus bas, a essayé d'expliquer, dans l'urgence et parfois dans l'effarement par rapport à ces sonorités étranges et à ces circonvolutions incompréhensibles de la mélodie, ce qui pour elle était complètement inexplicable.

Dans ce contexte, le racisme d'un Rouanet devient une réaction que je qualifierais, à la limite, de « normale » : comment décrire une musique qu'on n'« entend » pas, qu'on ne « sent » pas, et que les autochtones eux-mêmes ne paraissent pas pouvoir décrire de manière raisonnable ? Pour moi, Rouanet était un amoureux déçu de la musique arabe, un admirateur platonique qui, confronté à la réalité physique de la dégénérescence de cette culture, a réagi de la seule manière que sa propre culture le lui permettait : par le refus de cette musique et de ses représentants [11].

Pouvons-nous nous étonner, par conséquent, que la musicologie occidentale ait évolué rapidement, des premières tentatives « modernes » de compréhension du système de la musique arabe avec Laborde, Villotteau et Fétis, et jusqu'aux affirmations incohérentes et plus récentes d'un Chailley dans une série d'écrits consacrés au « langage » musical [12] ? Chailley qui, confronté de plein fouet à ses élèves arabophones et à cette culture en phase de renaissance post-colonialiste ainsi qu'à différentes autres cultures musicales, savantes ou populaires, devenues soudain accessibles grâce à la technologie moderne, n'a pu que mener un combat d'arrière-garde soutenant mordicus que le système heptatonique tonal restait le système de référence et que le diatonisme et la tonalité, mais aussi la modalité, trouvaient leur justification tantôt dans le cycle des quintes

[10] Cet exposé a été écrit avant la guerre de l'été 2006 au Liban ; bien évidemment la situation a changé sur le plan politique de nos jours, mais pas (encore) sur celui de la musicologie …

[11] Ceci sans oublier certaines réactions de musiciens et compositeurs occidentaux quant aux musiques extra-européennes, notamment les citations par Schaeffner, 1994, p. 13, *cf.* Berlioz, 1862, p. 278-279, 284 « [Le peuple chinois] a une musique que nous trouvons abominable, atroce, il chante comme les chiens baillent, comme les chats vomissent quand ils ont avalé une arête ; les instruments dont il se sert pour accompagner les voix nous semblent de véritables instruments de torture ». Rouanet n'est pas en reste puisque, en tant que « spécialiste » de la musique arabe, il a quand même dû pouvoir entendre (sinon écouter) une musique arabe « authentique ».

[12] *Cf.* Chailley, 1967 (rééd. 1996), 1985 et 1996.

pythagoricien et tantôt dans la théorie de la résonance ? Et que les « exceptions à la règle »[13] pouvaient toutes être expliquées par le phénomène de la « tolérance »[14] ? Mais n'est-il pas normal qu'une culture essaie de préserver des privilèges acquis, surtout quand les détracteurs potentiels, dont font partie les musicologues du *maqām*, s'ingénient à lui fournir support et justifications dans leurs propres traditions et théories musicales ?

Bien évidemment, nous pourrions reporter notre responsabilité sur la musicologie occidentale et lui reprocher (ou à certains de ses représentants) d'avoir essayé de ramener quelconque musique au monde à son propre système, aussi incohérent qu'il soit dans ses justifications théoriques ; nous pourrions également accuser cette musicologie de continuer à vouloir nier l'évidence de l'influence de la musique arabe sur les musiques européennes, et ce, au moins à partir du Moyen Âge ; nous pourrions de surcroît lui reprocher de douter encore et toujours de l'influence des échelles *zalzaliennes* de la tradition ecclésiale orientale sur les musiques religieuses en Europe et ce, avec l'expansion du christianisme primitif ; nous pourrions enfin tancer cette musicologie de frilosité à reconnaître les traits communs entre musiques populaires européennes et musiques de la zone du *maqām*, et juger les Orientalistes à notre propre aune en les incriminant de refus et de dénigrement de l'altérité.

Mais nous ne pouvons pas le faire, en réalité, parce que tout cela est dans l'ordre des choses, parce que la musicologie occidentale ne fait après tout que très correctement ce que nous autres, musicologues du *maqām*, apprenons seulement aujourd'hui à faire : cette musicologie défend et analyse avant tout sa propre musique, sa propre culture, pas la nôtre et, malgré ce fait, elle essaye depuis des décennies de sortir de ce cadre et de comprendre, pour le moins de s'expliquer, cette différence et cette altérité, notamment à travers cette spécialité éminemment occidentale qu'est l'ethnomusicologie.

Encore que l'ethnomusicologie elle-même, supposée s'intéresser aux musiques extra-occidentales et, par extension, aux musiques traditionnelles ou « populai-

[13] C'est-à-dire les dizaines (ou centaines, *cf.* Beyhom, 2003) d'échelles, les différentes divisions de l'octave pratiquées dans le monde ne correspondant pas, dans la théorie comme dans la pratique, aux échelles diatoniques.

[14] Certains musicologues occidentaux pourraient penser que les théories de Chailley sont périmées et ne valent plus la peine d'être citées : cette attitude ne prendrait pas en compte la véritable fascination que ses écrits, qui proposent des définitions générales ainsi que des explications commodes des phénomènes musicaux, suscitent chez une partie des musicologues dans les pays arabes. Par ailleurs, les livres de Chailley ont pour eux d'être publiés depuis quelque temps, et relativement accessibles, avec le temps, dans ces pays : ceci est loin d'être le cas pour des écrits plus récents, surtout pour des articles publiés dans des revues musicologiques dont la diffusion est, généralement, limitée à l'Occident.

res » des pays occidentaux, peine toujours à définir, sinon à comprendre et expliquer, les musiques savantes de l'Orient. Un des problèmes de base soulevés par cette relation consiste en l'attachement premier de cette discipline aux musiques populaires, perçues comme derniers vestiges de cultures vivantes en voie d'éradication suite aux séquelles de la colonisation ; ce qui paraît un peu étonnant, dans ce contexte, est que le sentiment d'urgence, quant à la préservation du peu qui survit des musiques savantes, et qui devrait servir de fil conducteur pour les problématiques à venir, ne se manifeste pas vraiment au sein de la discipline ; à travers ce positionnement de ce que j'appellerai l'ethnomusicologie « classique », nous pouvons déduire une réticence certaine de celle-ci à étudier les musiques extra-européennes dans une perspective diachronique, la tendance première consistant toujours à privilégier un comparatisme synchronique d'instantanés topographiques et anthropologiques.

Relativisons : il est vrai que, depuis les travaux pionniers de Bartok, puis de Braïloiu, l'ethnomusicologie a fait de grands pas dans l'application de méthodes propres pour l'analyse des musiques populaires européennes et extra-européennes, mais ces méthodes sont-elles adaptées dans le cas de musiques extra-européennes savantes, il est vrai souvent incomplètement systématisées et pas mieux théorisées que la musique tonale ? On pourrait en douter en lisant certains ouvrages de « spécialistes » [15], par exemple, de la musique arabe, fourmillant d'erreurs et d'approximations théoriques ou historiques, ou encore de contradictions flagrantes quant à la musique même étudiée ; ici, tout se passe comme si l'éloignement physique – et culturel, favorisait, notamment dans le

[15] Citons, pour l'exemple, Christian Poché et Amnon Shiloah, dont les écrits sont loin d'être exempts d'erreurs factuelles : pour le premier, prétendre, parmi autres assertions, dans le *New Grove* (Poché, 2001, « *`ūd* », Vol. 26, p. 25-31), que Rabih Abou-Khalil aurait été le premier à avoir utilisé le '*ūd* en jazz est une contrevérité pure, Ahmad Abdul-Malik l'ayant précédé d'environ une trentaine d'années dans cette voie (*cf.* Abdul-Malik, 1958, et Beyhom, 2007). Quant à Shiloah, j'ai pu constater plusieurs erreurs dans sa traduction de Kātib (Shiloah, 1972) dont (p. 86) : « La ligature du médius des anciens se place au neuvième de la longueur de la corde plus la moitié du neuvième de la longueur de la corde » ; le calcul de la position de cette ligature donnerait dans ce cas 1/9 + 1/18 = 1/6 → 5/6 de la corde, et pas 81/68 comme l'écrit Shiloah (soit 8/9 x 17/18 = 132/162, soit 303 cents) – Kātib a en fait écrit « plus la moitié du neuvième de la longueur *restante* de la corde » [*cf.* version arabe commentée par Khashaba et Ḥifnī, 1975 ; la mise en italiques est de nous], ce qui explique et valide les calculs de Shiloah. Si cette erreur de traduction est rattrapée dans l'exposé même du calcul, d'autres erreurs relèvent, pour le moins, d'une légèreté certaine dans la détermination des positions des ligatures, comme celles du calcul du médius de Zalzal (p. 87) : « De la ligature du médius Zalzal qui est dite aussi "médius des Arabes" (elle s'appelle aussi la "voisine") et se place au sixième et au sixième du neuvième de la corde (27/23) », or le calcul donne 5/6 - 1/(6x9) = (45 - 1) / 54 = 22/27, soit 355 cents. Par ailleurs, les erreurs factuelles dans son livre *La musique dans le monde de l'islam* [Shiloah, 2002 (1995)], notamment en citant (p. 252) 47 degrés au total pour une double octave (en quarts de ton successifs) décrite par Māshāqā et Aṭṭār comme en contenant 49 (avec les degrés aux octaves), permettent de douter du sérieux de ses recherches, ou de la traduction (voir également à ce sujet [Beyhom, 2005, p. 85] et note de bas de page correspondante).

cas de musiques savantes de l'Iran, de l'Inde ou encore de la Chine, l'approche analytique et ce, au détriment de musiques restées de mémoire historique au contact de l'Occident sinon interagissant avec lui, particulièrement, comme l'écrit si justement Nidaa Abou Mrad, dans le cadre des syncrétismes musicaux autour de la mer Méditerranée [16]. À ce sujet signalons qu'il n'y a actuellement, à notre connaissance et en Europe, qu'un seul spécialiste des théories anciennes du *maqām* en activité et ce, au Royaume-Uni, ainsi qu'un unique spécialiste des traditions du *maqām*, hors pays arabes, en France : cette carence est, dans le cadre de la nécessité politique d'une meilleure compréhension par les Européens de la culture arabo-islamique, pour le moins étrange, pour ne pas dire contre-productive.

Mais gardons-nous toujours de la facilité dans la critique : qu'avons-nous fait, nous, musicologues arabes du *maqām*, pour nous rapprocher des autres grandes familles de la modalité heptatonique, pour les étudier et pour nous en inspirer ? Pas grand-chose, reconnaissons-le : nous n'avons aucun spécialiste reconnu de la musique indienne ou iranienne, ou encore, pour ne pas aller aussi « loin », pas un seul spécialiste de la musique turque dans nos universités et conservatoires, du moins au Liban ; triste réalité à laquelle nous sommes confrontés dans notre enseignement quotidien, et qui nous condamne justement au recours à des études occidentales écrites, du moins, dans des langues que nous pratiquons, pour la compréhension de ces musiques qui pourtant sont apparentées à la nôtre, sinon développées à partir du (ou influencées par le) même noyau originel.

Le bilan de la musicologie arabe des siècles derniers est consternant : nous avons abdiqué nos spécificités, fui nos responsabilités et trompé tous ceux qui, naïvement, attendaient de nous des encouragements à persévérer dans une voie nécessaire et évidente, la compréhension et le développement de notre musique. En place de cette démarche, nous nous sommes enfermés dans le schéma dominant/dominé : du temps des califes et de la splendeur du Baghdad de « l'Âge d'Or », l'empire arabe a assimilé les cultures dominées et favorisé une synthèse, ou un syncrétisme, des musiques sous sa domination, résultant en ce que nous appelons aujourd'hui la musique d'art arabe ; depuis, et avec la décadence de cet empire, l'avènement de l'empire ottoman et jusqu'à la décolonisation, nous n'avons fait que du suivisme culturel et théorique. Normal, diraient d'aucuns, et juste retournement des choses : pourquoi pas, sauf que, sous la domination ottomane, les spécificités essentielles de ces musiques d'art ont été épargnées du fait des similitudes profondes dans les systèmes musicaux de cet empire ; alors que le choc culturel représenté par la confrontation avec l'harmonie de la

[16] Abou Mrad, 2007.

musique occidentale, et le tempérament égal, n'a pas pu être surmonté par ces musiques : des caractéristiques du syncrétisme musical originel méditerranéen, soit, (comme l'écrit Nidaa Abou Mrad) [17], la monodie, la modalité, l'intonation *zalzalienne*, la prépondérance rythmique verbale, la poïétique modélisatrice traditionnelle, l'improvisation et l'esthésique musicale du sens transcendant, peu de traits survivent dans les « traditions » musicales de nos régions aujourd'hui : le domaine de la monodie s'est réduit en peau de chagrin, circonscrit quasiment exclusivement à la cantillation coranique et à certains chants d'église résistant encore à l'harmonisation à outrance du répertoire, la modalité emprunte les schémas de la musique tonale, les intonations *zalzaliennes* disparaissent au profit du diatonisme à tempérament égal, l'improvisation ne survit que sous forme de clichés dans les aspects les plus caricaturaux du *taqsīm* instrumental, la rythmique cyclique est prépondérante, etc.

Nous pourrions continuer ainsi pendant un certain temps à nous plaindre de la déconfiture de cette musique arabe d'art momifiée, agressée de toute part par la soi-disant modernisation, la mondialisation, les valeurs néo-coloniales, transmise par inertie et apprise par habitude (ou par convenance) faute de mieux : le plus important, il me semble, après ce diagnostic que certains qualifieront probablement de sévère mais que je pense correctement établi, est d'examiner ensemble les voies qui nous permettraient à nous, musicologues du *maqām*, de remédier à nos erreurs passées et actuelles, d'insuffler un nouveau désir et une nouvelle fierté à nos étudiants, de contribuer à inspirer nos musiciens en leur proposant notamment des alternatives à une soi-disant modernité qui n'est qu'un autre aspect de la domination culturelle, sociale et économique imposée par la globalisation.

Ou, pour le moins leur apprendre à distinguer entre ce qui a réellement trait à la tradition, et ce qui est maquillé pour lui ressembler, cette tradition qui est encore à portée de mémoire, mais qui nous échappe, presque inexorablement … Cette perte de mémoire qui est le signe révélateur, le stigmate du dysfonctionnement profond de nos sociétés et de nos traditions.

## L'Alternative musicologique

Après ce constat, on peut légitimement se demander pourquoi est-ce que des universités, occidentales ou non, ou des musicologues et des musiciens voudraient bien traiter avec une musicologie en aussi mauvaise position, privée de ses références culturelles propres, incapable de raisonner par elle-même et

[17] *Idem*.

encore moins de proposer des alternatives à la déliquescence de la musique traditionnelle ; mais l'équation est, heureusement, en train de changer : dans les dernières décennies, le décloisonnement des approches épistémologiques des différents courants de la musicologie occidentale, ainsi que l'émergence d'une nouvelle génération de chercheurs autochtones, formés en Occident aux nouvelles approches disciplinaires, et la constitution d'une nouvelle génération d'ethnomusicologues pratiquant (quasi-systématiquement) les musiques savantes des cultures étudiées [18], a fortement contribué à la cristallisation d'un nouveau projet, celui de l'élaboration d'une musicologie générale appliquée au champ des traditions savantes de l'Orient.

Tout particulièrement pour les musicologues autochtones, ce programme informel d'action s'est traduit par des recherches en profondeur sur, notamment, le syncrétisme originel des musiques autour de la Méditerranée, et par la création d'outils et de méthodologies systématiques et diachroniques plus aptes à rendre compte des spécificités d'une musique de tradition. Cette ébauche de programme devra être développée, y compris en coopération avec les universités occidentales (coopération « verticale ») ou avec des musicologues ou établissements universitaires spécialisés dans d'autres musiques savantes (coopération « horizontale », par exemple de l'Inde, de la Turquie et de l'Iran), avec le développement d'outils à caractère généraliste pouvant servir de plateforme commune pour l'analyse de ces musiques, mais également des musiques modales européennes occidentales, en particulier ecclésiales médiévales ; ces coopérations peuvent notamment se faire directement avec les musiciens concernés, par exemple dans le cas des musiques populaires. Elles devraient par ailleurs concerner la numérisation, le rassemblement et la mise à disposition, par accès internet, de tous les manuscrits relatifs à la musique du *maqām*, qu'ils soient dans des bibliothèques occidentales ou disséminés dans les pays directement concernés. Dans ce cadre, la remise à l'œuvre de la transmission orale de l'art musical, adaptée au siècle et faisant large part aux technologies de pointe, devrait permettre d'éliminer (ou pour le moins de contourner) le complexe de la notation, premier obstacle au renouvellement créatif de cette musique d'art. Il faudra également y adjoindre un travail de recherche et de recréation d'instruments anciens, tombés en désuétude ou remplacés par des équivalents occidentaux, notamment pour l'équation *kemenché*-violon, ou encore contrebasse-*shāhrūd*. Bien évidemment, la formation de nos futurs musicologues dans le cadre de cette revivification est indispensable à la continuité du processus.

[18] Ce phénomène n'est pas récent : c'est sa généralisation au sein des nouvelles générations d'ethnomusicologues qui est saluée ici.

Ceci constitue le programme minimum d'action sur le plan musicologique indispensable pour former nos étudiants aux méthodes éprouvées des universités en Occident et profiter de l'expérience accumulée au cours des siècles derniers par la musicologie occidentale dans ses différentes composantes, mais aussi pour faire partager nos points de vue aux musicologues (notamment iraniens, turcs et indiens) les plus ouverts au dialogue, et proposer notre expertise dans des domaines où nos méthodes d'analyse peuvent contribuer à une meilleure compréhension de musiques rentrant dans leur domaine de recherche ; cet échange à double sens constitue l'essence même du mot coopération.

Il est temps également pour nous d'œuvrer pour faire reconnaître la spécificité de notre discipline au sein de la musicologie mondiale, sachant que la condition *sine qua none* pour ce faire est de convaincre, et pour ce, la seule voie possible est celle de l'action, et de l'excellence.

*« Liban, terre de souvenirs, pleine de nuances »*

*Maurice Barrès*

## Conclusion : le temps de la reconnaissance

Le monde de la musicologie, qu'elle soit du *maqām* ou de toute autre musique au monde, est actuellement en pleine ébullition. Peu de champs disciplinaires sont de nos jours autant remis en question, de l'intérieur ou de l'extérieur, dans le cadre de ce que Jean-Jacques Nattiez (2006) a appelé « l'éclatement de la musicologie » : pour faire face à cet « éclatement », ce musicologue réputé recommande, entre autres, d'intégrer la spécificité culturelle et historique de toute pratique musicale, l'unité ainsi retrouvée de la musicologie devant pouvoir se fonder sur l'unité du fait musical. Toujours selon cet auteur, « il n'y a pas de raisons d'opposer comme incompatibles la spécificité historico-culturelle d'un fait musical et la recherche des universaux de la musique » .

Il est symptomatique d'une culture dominante qu'elle soit tentée de réfléchir en termes d'universaux, étant sous-entendu que ce qui est « universel », normal en quelque sorte, est ce qui s'applique avant tout, sinon exclusivement, à cette même culture. Cependant, au sein des quatre branches importantes de la musicologie qui sont, toujours selon le même auteur, la musicologie historique, l'ethnomusicologie, l'analyse musicale et la psychologie de la musique, les contradictions sont déjà nombreuses, nonobstant le fait que les traditions savantes extra-européennes y semblent inexistantes, ou reléguées comme un sous-produit du domaine de recherche de l'ethnomusicologie.

Il semble évident que les frontières entre ces quatre branches ne sont pas étanches : la recherche historique découplée du fait musical et de son analyse nous ramènerait, dans le cas des musiques d'art extra-occidentales, aux temps de l'érudition stérile, de l'Orientalisme réducteur. Mais les frontières entre musiques ne sont pas étanches non plus : une partie de ce texte concernait bien opportunément l'influence de la musique (et de la musicologie) occidentale(s) sur les musiques d'art extra-européennes et les alternatives possibles. Dans cette optique, nous appelons surtout à réfléchir au concept d'« universaux » en musique ; est-ce que l'« universalité » passe également par l'intégration des spécificités culturelles et historiques des musiques extra-européennes ? Mais l'intégrer en quoi ? En une musicologie généralisée issue historiquement d'une musique particulière, dont les traits dominants sont incompatibles avec la majorité des musiques précédentes ?

Ces questions sont parmi celles qui devront trouver des réponses menant à la cristallisation de ce qui, à terme, devra constituer la vraie musicologie généralisée, dans ses deux branches historique et analytique, la première incluant le systématisme diachronique, et la deuxième prenant en compte toutes les spécificités et les techniques d'analyse mises à notre disposition par les recherches les plus récentes et par l'approche pluridisciplinaire qui en résulte ; ainsi, la musicologie des musiques savantes extra-européennes, qui devra assimiler le meilleur de la musicologie occidentale, pourra contribuer à l'élaboration de cette musicologie générale dont les musiques savantes d'Orient seraient un des piliers, ainsi qu'un catalyseur de la réflexion.

Une autre piste de réflexion que je désire soumettre, plus particulièrement à mes compatriotes libanais, consiste en une interrogation du rôle du Liban et des Libanais sur l'échiquier culturel régional et international : pouvons-nous continuer à nous penser en tant que trait d'union, une sorte d'intermédiaire entre Orient et Occident ? Si la réponse est, pour certains, toujours oui, ne vaudrait-il pas la peine, dans ce cas, de réfléchir à ce rôle en nous posant la question suivante : un trait d'union peut-il avoir une personnalité propre ? Peut-il garder (en paraphrasant un homme politique français connu) une mémoire de l'histoire, et un sens de la nuance, surtout en musique ? Et comment ?

Comme je l'écris en titre de ce texte, le temps de la reconnaissance est venu : la reconnaissance envers nos maîtres qui nous ont prodigué, souvent sans compter, conseils et savoir ; la reconnaissance envers ceux qui, au sein de la tradition, ont su garder vivante la flamme et la transmettre dans des conditions de plus en plus difficiles, mais aussi la reconnaissance de cette nouvelle musicologie issue de la conjonction de compétences entre Occident et Orient, et du rôle qu'elle est appelée à jouer dans les décennies à venir.

## Bibliographie

*Recueil des Travaux du Congrès de Musique Arabe qui s'est tenu au Caire en 1932 (Hég. 1350)*, 1934, Le Caire, Imprimerie Nationale Boulac.

ABOU MRAD, Nidaa, 2005, « Échelles mélodiques et identité culturelle en Orient arabe », *Musiques. Une encyclopédie musicale pour le XXIe siècle,* vol. 3, Musiques et cultures, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud, p. 756-795.

ABOU MRAD, Nidaa, 2007, « Compatibilité des systèmes et syncrétismes musicaux : une mise en perspective historique de la mondialisation musicale de la Méditerranée jusqu'en 1932 », *filigrane n° 5*, Paris, l'Harmattan.

BACHA, Toufic (El~), 2000, *Le violon et les quarts des* [sic] *tons – 21 études supérieurs* [re-sic], Beyrouth, CNSM n° 24 (+ 2 CD).

BERLIOZ, Hector, 1862, *Les soirées de l'orchestre*, 2e éd., Paris, Michel Lévy [cité dans Schaeffner, 1994, p. 13].

BEYHOM, AMINE, 2003, *Systématique modale*, thèse de doctorat en trois volumes, Université Paris Sorbonne - Paris IV, non publiée, Paris.

BEYHOM, Amine, 2005 (4e trimestre), « Approche systématique de la musique arabe : genres et degrés système », *De la théorie à l'art de l'improvisation*, Paris, Delatour, p. 65-114.

BEYHOM, Amine, 2007, « Des critères d'authenticité dans les musiques métissées et de leur validation : exemple de la musique arabe », *filigrane n° 5,* Paris, l'Harmattan.

CHAILLEY, Jacques, 1967 (R. 1996), *Expliquer l'harmonie ?*, Paris, Rencontre, réédition Paris, l'Harmattan.

CHAILLEY, Jacques, 1985, *Éléments de philologie musicale,* Paris, Alphonse Leduc.

CHAILLEY, Jacques, 1996, *La musique et son langage*, Zurfluh.

ERLANGER, Rodolphe d', 1938, *La musique arabe*, tome III : *Ṣafiyu-d-Dīn Al-Urmawī*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner.

GHOLMIEH, Walid, KERBAGE, Toufic & FARAH, Antoun, 1996, *Naẓariyāt Al Mūsīqā Ash-Sharqi 'Arabiya*, Beyrouth, CNSM.

HAGE, Louis, 2005, *Les « modes » du chant syro-maronite*, Kaslik (Liban), USEK.

KHASHABA, Ghaṭṭās Abdul-Malik et ḤIFNĪ, Maḥmud Aḥmad, 1975, *Kitāb Kamāl Adab Al-Ghinā'*, par *Al-Ḥasan ibn Aḥmad ibn Alī Al-Kātib*, Le Caire, Al-Hay'a Al-Miṣriya Al-'Āma lil-Kitāb.

MEJRI, Mohammed, juin 1998, *La musique classique arabe du Mashreq au XXème siècle et ses rapports avec l'Occident*, Paris IV, thèse de doctorat, non publiée.

NATTIEZ, Jean-Jacques, *Unité ou éclatement de la musicologie ? Propositions pour une musicologie générale*, quatre conférences au Collège de France en avril et mai 2006 [texte de présentation des conférences].

POCHÉ, Christian, 2001, «`ūd», *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Stanley Sadie (ed.), vol. 26, London, Macmillan, p. 25-31.

ROUANET, Jules, 1922, « La musique arabe - La musique arabe dans le Maghreb », Albert Lavignac (éd.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, tome V, Paris, Delagrave, p. 2813-2942.

ROUHANA, Charbel, 2001, *Manhaj Al 'Ūd*, Beyrouth, CNSM.

SCHAEFFNER, André, 1994, *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, éditions de l'EHESS.

SHILOAH, Amnon, 1972, *Al-Ḥasan Ibn Aḥmad Ibn 'Alī Al-Kātib - La perfection des connaissances musicales* [Kitāb Kamāl Adab Al-Ghinā' par Al-Ḥasan Ibn Aḥmad Ibn 'Alī Al-Kātib], traduction commentée d'un manuscrit arabe, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner.

SHILOAH, Amnon, 1995 (traduction 2002), *La musique dans le monde de l'islam, une étude socio-culturelle*, Christian Poché (éd.), Paris, Fayard. [Traduction de l'édition anglaise de 1995 (Scolar Press)]

## Webographie

MOULTAKA, Zad, octobre 2005, « La trahison du maqâm », *Actes du colloque « Maqâm et création »*, Fondation Royaumont, http://www.royaumont.com/fondation_abbaye/fileadmin/user_upload/dossier_PDF/programmes_musicaux/COLLOQUE_MAQAM_ET_CREATION_OCTOBRE_2005.pdf, p. 66-75 (téléchargé le 19/11/2006).

## Discographie

ABDUL-MALIK, Ahmad, 1958 (R. 1993), *Jazz-Sahara*, Riverside OJCCD-1820-2, CD (rééd.).

**RTMMAM n° 1 (2007)**

# Qualités systémiques et fonctions modales dans la théorie musicale latine [*]

NICOLAS MEEÙS [**]

Ce texte vise à mettre en lumière l'existence, dans la théorie modale médiévale latine, de deux catégories hiérarchiques distinctes. La première est celle des « qualités systémiques », qualités indépendantes du mode, propres aux degrés du système musical et dérivant exclusivement de la position de ceux-ci dans l'échelle diatonique ; la seconde est celle des fonctions modales, c'est-à-dire des fonctions que ces mêmes degrés exercent dans un mode particulier. L'hypothèse sous-jacente à cet article est que la modalité médiévale elle-même réside, dans une certaine mesure, dans une tension entre ces deux catégories, et qu'une tension du même ordre existe peut-être dans tout système modal.

Le principe des qualités systémiques est étroitement lié, dans la théorie médiévale, à la solmisation, dont les syllabes peuvent être considérées comme des noms pour ces qualités. Avant l'avènement de la solmisation hexacordale, les

[*] Ce texte est à l'origine un exposé destiné au Colloque « Traditions musicales au carrefour du systématique et de l'historique : prolégomènes à une musicologie générale des traditions », revu et corrigé pour l'édition du premier numéro de la revue ; il généralise par ailleurs des hypothèses décrites par l'auteur, de manière plus technique et plus étroitement liée aux traités médiévaux latins, dans l'article « *Modi vocum*. Réflexions sur la modalité médiévale », à paraître en 2007 dans un recueil d'hommage à Rossana Dalmonte et Mario Baroni.

[**] Nicolas Meeùs est docteur en musicologie de l'Université catholique de Louvain (Belgique) et titulaire d'une Habilitation à diriger les recherches de l'Université Paris Sorbonne - Paris IV. Il a été chercheur au Musée Instrumental de Bruxelles (1970-1995), professeur aux Conservatoires royaux de Liège (1971-1978) et de Bruxelles (1978-1989), à la Chapelle musicale Reine Elisabeth de Belgique (1980-1989) et à l'Université catholique de Louvain (1981-1995). Depuis 1995, il est professeur à l'Université Paris Sorbonne - Paris IV, où il a dirigé la Faculté de musique de 1999 à 2004.

03 - Qualités systémiques Meeùs 1 1 5/19/2007 9:26:15 PM

qualités avaient été décrites, notamment par Guido d'Arezzo lui-même, sous le nom de « modes des notes » (*modi vocum*), ce qui n'a pas manqué d'engendrer quelques confusions chez certains musicologues modernes, qui n'ont pas toujours perçu la distinction entre ces « manières d'être », ces « qualités » des notes et les modes ecclésiastiques. L'existence de hiérarchies au niveau du système diatonique résulte d'une asymétrie fondamentale de ce système : elles ne seraient évidemment pas concevables dans le contexte d'un système à degrés équidistants, tel que le système chromatique pensé (sinon réalisé) au tempérament égal, où tous les degrés sont égaux par définition.

Les fonctions modales sont plus aisées à concevoir : il s'agit en particulier de la fonction de « finale » [1], mais aussi de celles de « note de récitation », de « teneur », etc. Ou encore, dans la théorie selon laquelle les échelles modales se forment d'une quarte et d'une quinte, il s'agit des notes qui bornent ces intervalles : la quinte et l'octave supérieures de la finale pour les modes authentes, la quinte supérieure et la quarte inférieure de la finale pour les modes plagaux. Dans certains cas, ces fonctions sont attribuées à des degrés dont la qualité systémique est « forte » : il n'y a alors pas de conflit manifeste entre qualités systémiques et fonctions modales ; les modes qui en résultent sont stables et aisément praticables. Dans d'autres cas, les fonctions modales tombent sur des degrés dont la qualité systémique est hiérarchiquement moins affirmée : ces modes sont instables ; les modes de *mi* en sont les exemples les plus frappants.

## Qualités systémiques

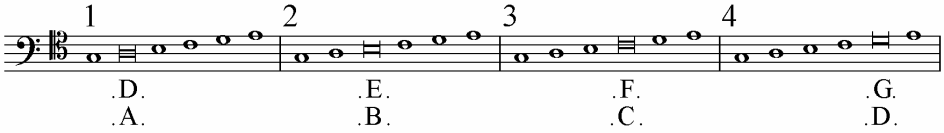
Les « modes des notes », les *modi vocum*, que j'appellerai désormais « qualités » pour éviter toute confusion, sont décrits au chapitre VII du *Micrologus* de Guido d'Arezzo, rédigé dans la première moitié du XI^e^ siècle [2]. La description qu'en donne Guido n'est pas absolument systématique, parce qu'il n'avait probablement pas encore aperçu touts les aspects du problème. La *Musica* d'Hermannus Contractus [3], postérieure d'un quart de siècle environ, en donne une description plus systématique et plus complète sur laquelle est basée la discussion ci-dessous. Le but poursuivi par les deux auteurs est très probable-

[1] La notion de finale modale n'est pourtant pas absolument simple : l'importance qui lui est accordée au Moyen Âge indique que son rôle ne se réduit pas à être la dernière note de la mélodie. Elle en est aussi, d'une manière ou d'une autre, le point de référence, c'est-à-dire la *tonique*. Ce point, qui mériterait de longs débats, ne sera pas développé complètement ici.

[2] Arezzo, 1955.

[3] Contractus, 1936.

ment de décrire le caractère propre de chaque degré du système diatonique[4]. Parce qu'ils pensent que le système est formé de tétracordes, ils considèrent qu'il ne faut envisager que quatre cas : il y a donc quatre « modes » ou « qualités » des notes. L'exemple ci-dessous résume leur doctrine dans la version systématisée d'Hermannus :




Les quatre qualités sont attribuées aux quatre notes de deux tétracordes conjoints, d'abord .A., .B., .C. et .D., puis .D., .E., .F. et .G.[5], la note de conjonction .D. possédant donc à la fois la qualité 1 et la qualité 4. Chaque fois, la qualité est déterminée par la position du degré considéré dans un environnement couvrant l'intervalle d'une sixte majeure, de *sol* à *mi* ou de *do* à *la*.

La définition de ces qualités, comme détermination de la position des degrés concernés dans un environnement d'intervalles, doit sans doute se comprendre dans le contexte d'une conception de type pythagoricien, où un son n'est jugé digne d'accéder au statut de son musical que dans la mesure où il se situe dans des rapports numériques déterminés[6] avec d'autres sons qui l'environnent. La raison première pour laquelle les qualités sont déterminées dans l'ambitus d'une sixte majeure est évidente : ce n'est que dans les limites de cette sixte que les sons .A. et .D., .B. et .E., .C. et .F. ou .D. et .G. partagent la même qualité, c'est-à-dire le même environnement.

Dans le contexte de la solmisation médiévale, ces quatre « qualités systémiques », prennent les noms *re*, *mi*, *fa* et *sol*. Les syllabes additionnelles *ut* et *la* permettent de désigner tous les degrés de l'hexacorde, mais ne désignent pas des qualités nouvelles, puisque la note *ut* a déjà la qualité 3 (*fa*), la note *la* a

[4] L'interprétation proposée ici se démarque fortement de celle de la musicologie moderne, où les qualités des notes sont généralement considérées comme décrivant les finales des quatre paires de modes : voir Powers & Wiering, 2006. Les arguments justifiant mon interprétation sont développés, sur la base des textes latins originaux, dans l'article cité ci-dessus en note *.

[5] Conformément à l'usage des médiévistes, les degrés sont représentés ici en notation alphabétique, chaque lettre étant encadrée de deux points : .A. .B. .C. .D. .E. .F. .G. pour *la si do ré mi fa sol* de la terminologie française moderne. Cette convention permet en outre de réserver les syllabes *ut re mi fa sol la* à la désignation des degrés de l'hexacorde de solmisation.

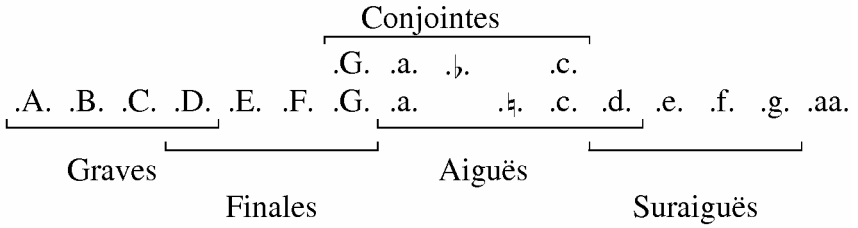
[6] La définition de la nature exacte de ces rapports varie d'un auteur à l'autre ; il s'agit essentiellement des rapports superparticuliers, qui peuvent décrire le ton (9:8), la quarte (4:3) et la quinte (3:2), et leurs combinaisons.

déjà la qualité 1 (*re*) dans un autre tétracorde ; l'élargissement à l'hexacorde ne modifie donc pas quelques principes fondamentaux pressentis ou formulés dès le IX^e^ siècle par Hucbald de Saint-Amand [7] :

— le tétracorde est un module suffisant pour décrire tout le système diatonique.

— il suffit donc de considérer seulement quatre qualités systémiques, correspondant aux quatre degrés du module tétracordal, et qui prendront ultérieurement les noms *ré-mi-fa-sol*.

Le système diatonique médiéval se compose de deux octaves, subdivisées en quatre tétracordes alternativement conjoints et disjoints, appelés respectivement tétracorde des graves, des finales, des aiguës et des suraiguës. La disjonction centrale entre le tétracorde des finales et celui des aiguës engendre un problème potentiel, celui de l'intervalle de triton entre le degré 3 (.F. = *fa*) du tétracorde des finales et le degré 2 (.b. = *mi*) du tétracorde des aiguës. Il a donc paru nécessaire d'ajouter aux quatre tétracordes un cinquième, le « tétracorde des conjointes », conjoint au tétracorde des finales et engendrant la mobilité du degré .B. qui devient désormais soit .♭. (b rond, qualité 3, *fa*), soit .♮. (b carré, qualité 2, *mi*) :




Le système diatonique ainsi décrit est donc octotonique dans son octave centrale [8]. Mais l'adjonction du tétracorde des conjointes ne résout pas complètement le problème du triton ou de la fausse quinte, puisque celle-ci apparaît chaque fois entre le degré 2 d'un tétracorde et le degré 3 du tétracorde immédiatement supérieur. On constate donc que les notes de qualité 2 ou 3 peuvent engendrer un intervalle qui ne répond pas à la condition pythagoricienne d'être exprimable par un rapport simple : ce sont les degrés « faibles » du système.

La théorie des quatre qualités systémiques différentes, désignées ci-dessus soit par leur numéro d'ordre dans le tétracorde, comme dans les traités de Guido d'Arezzo et d'Hermannus Contractus (qui parlent de « premier », « deuxième »,

[7] Saint-Amand, 1963, p. 104-122.

[8] On notera qu'il est semblable au *systema teleion* de la théorie grecque antique.

« troisième » et « quatrième » mode des notes [9]), soit par les syllabes *re*, *mi*, *fa* et *sol* de la solmisation [10], n'est pas exempte de contradictions internes, puisque quatre qualités de notes sont utilisées pour décrire une échelle à sept degrés dans l'octave. Il faut donc qu'un degré soit affecté de deux qualités à la fois, ce qui est une autre manière de dire que les tétracordes doivent être alternativement conjoints et disjoints. Ceci exprime aussi l'asymétrie intrinsèque du système diatonique, avec pour conséquence que la qualité de note 2 (*mi*) apparaît moins stable que les autres. Bien que ce fait n'ait pas été relevé au Moyen Âge, on constate que la concaténation des autres qualités de notes, 1, 3 et 4, ou *re fa* et *sol*, engendre un substrat pentatonique qui constitue l'élément le plus stable du système.

Il faut souligner que cette doctrine des qualités systémiques est indépendante de la théorie modale proprement dite. Guido d'Arezzo n'aborde la question des modes ecclésiastiques que plusieurs chapitres après avoir décrit les qualités des notes [11]. La musicologie moderne [12] a pensé que les théoriciens du XI^e^ siècle s'efforçaient d'exprimer le fait que les notes de même qualité pouvaient servir de finales alternatives aux quatre finales usuelles, .D., .E., .F. ou .G. Mais tout indique que ce n'est pas dans ce sens que s'opère le raisonnement : le premier moment en est de constater que le système diatonique se constitue à partir de quatre qualités de notes ; ce n'est qu'à un second moment qu'il apparaît que celles-ci fondent un système modal à quatre groupe de modes.

## Fonctions modales

Les traités latins cités jusqu'ici appartiennent à un groupe qui se caractérise notamment par la définition des modes ecclésiastiques sur base de leur finale. C'est Hucbald de Saint-Amand qui, le premier semble-t-il, indique que les quatre notes du deuxième tétracorde « sont adaptées à la perfection des quatre modes ou tropes, qu'on appelle aujourd'hui tons, le *protus*, le *deuterus*, le *tritus*

[9] *Primus, secundus, tertius, quartus modus vocum.*

[10] Au Moyen Âge, le lien n'est que rarement fait entre l'ancienne théorie des *modi vocum* et la théorie plus moderne de la solmisation ; mais il est évident que la seconde découle de la première.

[11] Les qualités des notes sont décrites au chapitre VII du *Micrologus*, alors que la discussion des modes ecclésiastiques ne commence qu'au chapitre X. La situation est un peu différente dans la *Musica* d'Hermannus, où les modes ecclésiastiques sont discutés avant les qualités des notes, mais où la description des modes repose néanmoins fortement sur l'identification des quatre degrés du tétracorde, comme on le verra ci-dessous : Hermannus fait usage de la doctrine des qualités des notes avant de l'avoir décrite.

[12] Voir en particulier Crocker, 1972, p. 19-37 ; Pesce, 1987 ; et l'article du *Grove Music Online* (Powers & Wiering 2006) cité en note 4 ci-dessus.

et le *tetrardus*, de telle sorte que chacun de ces quatre degrés régit les tropes jumeaux qui lui sont assujettis, le principal, qu'on appelle authente, et le secondaire, qu'on appelle plagal, […] de telle sorte que toute mélodie se ramène nécessairement à l'un de ces quatre [degrés], aussi loin qu'elle s'en soit écartée au-dessus ou en dessous. C'est pourquoi [ces degrés] sont appelées « finales », puisque tout ce qui se chante trouve en elles sa fin » [13].

Le rôle réel de la finale est peu clair. Elle a certainement constitué un moyen simple de classer les modes et de régler le problème du rapport entre les antiennes et les tons psalmodiques : l'attribution de chaque antienne à un mode, sur base de sa finale, indiquait aussi quel ton utiliser pour le chant des versets de psaume [14]. Mais les termes mêmes utilisés par Hucbald, indiquant que la finale réalise la « perfection » des modes, qu'elle les « régit », laissent entendre que sa fonction est plus importante. Lui-même ne fournit pas d'autre précision à ce propos. Il note seulement qu'en raison d'une « affinité » entre les degrés du tétracorde des finales et ceux des aiguës, ces derniers peuvent servir de finales alternatives.

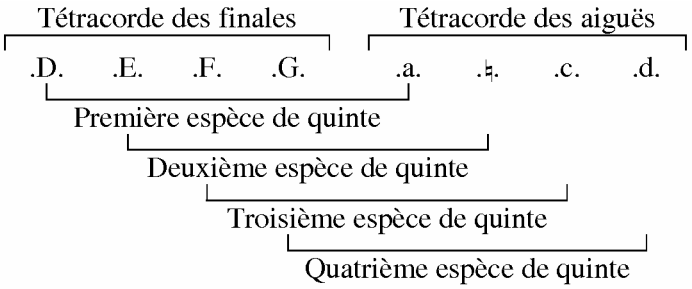
Guido d'Arezzo fournit des indications plus détaillées sur la fonction de la finale : « Les autres notes doivent toutes s'accorder avec celle qui termine la mélodie […]. Le début du chant, les terminaisons de toutes ses sections et même leur début doivent s'adapter à la note qui le termine. […] En outre, lorsque nous entendons chanter quelque chose, nous ignorons de quel mode est sa première note, puisque nous ne savons pas si ce qui suit sera un ton, un demi-ton ou quelque autre intervalle. Une fois le chant fini, par contre, nous connaissons immédiatement la qualité de la dernière note par les intervalles qui précèdent. Au début du chant, en effet, on ignore ce qui va suivre ; à la fin, on sait ce qui a précédé. C'est pourquoi la note finale est celle que nous comprenons le mieux » [15]. Ceci doit se comprendre à nouveau dans le cadre de la conception pythagoricienne déjà évoquée, selon laquelle toutes les notes de la mélodie doivent être entre elles dans des rapports numériques déterminés. Ce n'est qu'à la fin du chant que tous les rapports sont connus et c'est la finale qui en constitue le point de référence : c'est de la sorte que la finale régit toute la mélodie et en assure la perfection. Le rôle de la tonique, en musique tonale, n'est pas très différent.

[13] Saint-Amand, *op. cit.*, p. 119.

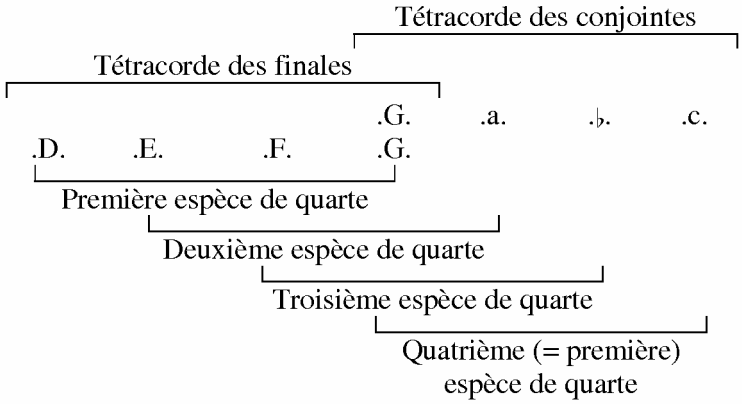
[14] Dans la psalmodie chrétienne médiévale, les versets de psaumes étaient chantés, en alternance avec une antienne, sur un ton à choisir parmi huit et dont le numéro d'ordre devait être le même que celui du mode de l'antienne.

[15] Arezzo, *op. cit.*, p. 140-144.

Hermannus Contractus propose une vision assez différente des fonctions modales, fondée sur l'identification d'espèces de quarte et de quinte, qu'il rattache à la construction tétracordale du système. Les quatre espèces de quinte sont celles qui relient les degrés de même numéro d'ordre — c'est-à-dire de même qualité systémique — de deux tétracordes disjoints ; les espèces de quinte diffèrent l'une de l'autre par la position du demi-ton, qui se situe entre les degrés 2 et 3 en première espèce, 1 et 2 en deuxième espèce, 4 et 5 en troisième espèce, 3 et 4 en quatrième espèce :




Les espèces de quarte sont celles qui séparent les degrés de même numéro d'ordre de deux tétracordes conjoints. Ceci devrait donner théoriquement quatre espèces de quarte, mais il n'existe évidemment que trois manières de situer le demi-ton dans une quarte ; en réalité, en raison de la conjonction des tétracordes, la quatrième quarte est la même que la première :




La construction des échelles modales se fait à partir de ces espèces : les échelles des modes authentes se forment de la superposition d'une quinte et d'une quarte au dessus de la finale ; les modes plagaux ont une quarte sous la finale et une quinte au dessus. Dans les deux cas, la finale est la note inférieure de la quinte ; avec les autres degrés qui bornent la quarte et la quinte, elle forme les « degrés principaux du mode ».

La description d'Hermannus a la particularité d'appuyer les modes sur des « degrés principaux » qui partagent nécessairement les mêmes qualités systémiques : les modes du premier groupe (*protus*[16] authente et *protus* plagal) s'appuient sur des notes de la première qualité systémique, ceux du deuxième groupe (*deuterus*) sur des notes de la deuxième qualité systémique, ceux du troisième groupe (*tritus*) sur des notes de la troisième qualité et ceux du quatrième groupe (*tetrardus*) sur des notes de la quatrième qualité. D'autres descriptions moins systématiques peuvent attribuer des fonctions modales à d'autres notes, mais la finale d'un mode a toujours la qualité correspondant à son numéro d'ordre.

La théorie modale médiévale établit ainsi un lien complexe et pas toujours explicite entre les modes et la structure du système diatonique lui-même. Les théoriciens ont donné peu d'indications sur les hiérarchies qu'ils pensaient pouvoir établir dans le cadre du système diatonique[17]. Il n'en reste pas moins que les caractéristiques des modes paraissent bien s'établir dans la relation dialectique entre les « qualités systémiques » des degrés du système et les fonctions modales qu'ils exercent à l'intérieur de tel ou tel mode. Il s'agit ici de musique vocale, où les qualités systémiques dépendent exclusivement de la structuration du système lui-même. On peut imaginer que dans d'autres musiques modales où les instruments joueraient un rôle plus important, les qualités systémiques pourraient dépendre aussi de caractéristiques instrumentales : les degrés joués sur des cordes à vide, par exemple, sont évidemment dotés d'un plus haut niveau de stabilité que les autres, et les modes qui s'appuieraient sur ces degrés s'en trouveraient profondément déterminés. Mais c'est là l'objet d'une autre étude.

## Bibliographie

AREZZO, Guido d', 1955, *Guidonis Aretini Micrologus*, J. Smits van Waesberghe (éd.), *Corpus scriptorum de musica*, vol. 4, [Rome], American Institute of Musicology.

[16] Les paires de modes, authente et plagal, sont généralement numérotées au Moyen Âge au moyen de ces expressions grecques latinisées : *protus*, *deuterus*, *tritus* et *tetrardus*.

[17] On ne pourrait faire état que de quelques mentions peu claires des difficultés inhérentes à la finale *mi* et, dans une moindre mesure, à la finale *fa*. Ces difficultés sont probablement liées à la proximité de ces degrés avec le degré mobile *si*$^{\flat}$/*si*$^{\natural}$ et à la possibilité du rapport « irrationnel » de triton avec l'une des deux formes de celui-ci — c'est-à-dire à la position périphérique des degrés *mi* et *fa* dans un cycle de quintes du type (*si*$^{\flat}$)–*fa*–*do*–*sol*–*ré*–*la*–*mi*–(*si*$^{\natural}$).

CONTRACTUS, Hermannus, 1936, *Musica Hermanni Contracti*, L. Ellinwood (éd. et trad.), Eastman School of Music Studies 2, Rochester, New York, Eastman School of Music..

CROCKER, Richard L., 1972, « Hermann's major sixth », *Journal of the American Musicological Society 25/1*, p. 19-37.

PESCE, Dolores, 1987, *The Affinities and Medieval Transposition*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.

SAINT-AMAND, Hucbald de, 1784 (fac-similé 1963), *Musica*, M. Gerbert (éd.), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra* …, St. Blasien, fac-similé Olms, Hildesheim, p. 104-122.

## Webographie

POWERS, Harold, et WIERING, Frans, « Mode », §II.3.ii.b, *Grove Music Online*, L. Macy (ed.), http://www.grovemusic.com, consulté le 28 août 2006.

**RTMMAM n° 1 (2007)**

# Pour une musicologie générale des traditions

FRANÇOIS PICARD *

Dans cet article, je propose d'examiner à la lumière des études chinoises diverses questions abordées par le colloque dans son ensemble et à travers ses présupposés du texte proposé intitulé « Traditions musicales savantes au carrefour du systématique et de l'historique : prolégomènes à une musicologie générale des traditions » [1].

J'ai proposé il y a de cela plus de dix ans, d'abord dans mon dossier d'habilitation à diriger les thèses (EHESS, 1995), puis dans ma candidature à la chaire d'ethnomusicologie analytique en Sorbonne (1998), une musicologie générale, que j'ai appelée « musicologie généralisée ». Il s'agissait de continuer l'œuvre de mon maître Tran Van Khê et d'intégrer l'étude des musiques orientales à un complexe qui ne pouvait plus être la musicologie comparée *vergleichende Musikwissenschaft* [2]. Ce n'était point tant le fait de l'impossibilité du propos ou des méthodes de celle-ci, mais la critique qu'elle s'était dès le départ fourvoyée dans des à peu près et des *a priori* dont elle ne pouvait d'elle-même

* Professeur d'ethnomusicologie analytique, Université Paris Sorbonne - Paris IV, centre de recherches Patrimoines et Langages Musicaux, Séminaire d'Études Ethnomusicologiques de l'Université Paris Sorbonne - Paris IV.

[1] (note de la rédaction) L'auteur se réfère ici au colloque tenu le 19 et 20 Juin 2006 à l'UPA (Université Antonine, Baabda – Liban), et organisé conjointement par cette dernière et l'Université Paris Sorbonne - Paris IV.

[2] Dont je doute qu'elle soit un « rejeton de l'ethnologie » : mon étude sur les cabinets de curiosité montre tout autre chose [*cf.* Picard 2006a].

se débarrasser. Surtout, l'incompétence linguistique, culturelle et historique des tenants de cette méthode en ce qui concerne les traditions brassées dans leurs comparaisons est désormais rédhibitoire [3].

En ce qui concerne l'accusation, fondée, envers l'ethnomusicologie de ne s'être intéressée d'abord qu'aux musiques primitives, elle ne touche ni de près ni de loin ma démarche, mon parcours ni mon domaine, et elle m'indiffère. Mais c'est une autre formulation qui est proposée : « La musicologie occidentale officielle (historique et analytique), centrée sur la musique savante européenne, a longtemps cantonné l'étude des traditions musicales extra-européennes - taxées autrefois de "primitives" - à l'ethnomusicologie, ou étude ethnologique des traditions musicales vivantes ». Ayant travaillé dans la lignée de François-Bernard Mâche et sous la direction de Iannis Xenakis, tous deux professeurs des universités, et directeur d'un département pour le premier, je trouve cette prétendue unicité d'une « musicologie occidentale officielle » tout simplement fausse. J'aimerais citer également Francis Bayer, maître de conférences à Paris 8, compositeur. Je dirais plutôt comme le disait Jean-Claude Éloy (dans une série d'émissions que j'ai produites pour France Culture) : les musiques extra-européennes se retrouvent hors du panier des musiques dominantes, qu'elles soient classiques ou de variété, avec les musiques anciennes et contemporaines.

Le texte du colloque propose d'étudier « les traditions musicales savantes, c'est-à-dire les musiques d'art, de "haute tradition" ou à caractère initiatique, dont la systématique, souvent incomplète, est décrite au sein d'une théorie explicite ».

Maintenant que l'étude des cultures musicales s'est ouverte à toutes les époques, tous les continents, il paraît sans doute possible de revendiquer une spécificité, qui traiterait d'une diversité « du savant, d'art, ou initiatique » qu'il sera peut-être possible de ranger sous la bannière des traditions. Cependant, je pourrais montrer aisément que les musiciens savants ne le sont pas tant que ça, que les théories ne sont jamais explicites, la systématique toujours incomplète, et que les musiques les plus complexes et les plus intéressantes à étudier ne sont pas toujours les plus « artistisées ». Quant à l'initiatique, il relève d'un tout autre plan, à moins de ranger les chants de sortie de la retraite des jeunes filles béninoises étudiées et documentées par Gilbert Rouget dans ce nouveau champ des traditions musicales savantes, ce à quoi je ne saurais naturellement me refuser.

[3] Ce travail en vue d'une musicologie généralisée a déjà produit plusieurs documents de synthèse, disponibles sur le site du CRLM : http://www.crlm.paris4.sorbonne.fr/ethno.html.

Le problème n'est pas là, et depuis longtemps : il est celui de l'articulation entre sensible et érudition, entre étude critique des sources et connaissances ; sa résolution passe par une approche qui est celle de l'anthropologie historique, nom bizarre donné à une façon de faire de l'histoire en tenant compte des apports de l'ethnologie : oralité et écriture, événements et mémoire ; je ne sais pas trop ce qu'il en est pour le domaine arabe, mais pour ce que je pratique : l'Asie orientale, et tel qu'en porte témoignage le Réseau Asie, la distinction ne se fait plus entre disciplines ni entre origines familiales ou géographiques des chercheurs, mais clairement dans une approche ouverte et engagée ; il en va ainsi de l'étude du corps japonais, portée par des philosophes, des historiens, des érudits en langues et civilisation, des artistes, mais qui tous parlent la langue, ont vécu là-bas, pratiquent les arts martiaux ou du spectacle.

Ce profil, me direz-vous, a peu à voir avec la musicologie systématique. J'en suis bien d'accord, et je vois dans celle-ci, par exemple dans la thèse d'Amine Beyhom, un rejeton de la *vergleichende Musikwissenschaft* aussi nécessaire que l'acoustique, la phonétique ou l'organologie.

Puisque je revendique une science du concret informé et de la culture, je ne saurais continuer plus avant sans mettre à l'épreuve un matériau précis, résistant, difficile, et dont l'étude apporte des éléments à la musicalité, à la musique. Je prendrai un moment de l'histoire de la musique chinoise où la systématique a été portée à son plus haut niveau : l'époque Song, vers 1100.

## Le système modal de la musique des banquets (Yanyue) de l'époque Tang en Chine tel que reconstitué à travers les sources, ses origines et ses dérivés

J'ai exposé déjà et ailleurs ce système[4], et je voudrais donc ici analyser ce système et son exposé à la lumière des questions du savant, du systématique et de l'historique. Il se trouve d'abord que ce système n'est en rien initiatique, qu'il est absolument savant, explicite, et complet. En revanche, ses modes d'élaboration, de transmission, son utilisation réclament encore des études fines et de haut niveau.

[4] Picard 2006b, p. 13-20.

## *État de la recherche*

Avec les travaux de Kishibe Shigeo, Rulan Chao Pian, Yang Yinliu, Laurence Picken [5], on arrive à la fin des années 1960 à une bonne connaissance des sources et des problèmes.

Aujourd'hui, au niveau international, nous sommes à peu près trois ou quatre à travailler sur la question : Joseph Lam (University of Michigan), Rembrandt Wolpert (University of Arkansas), et moi-même (Université Paris Sorbonne – Paris IV) ; tous les trois sommes au moins tentés de confronter notre travail à celui de la musique ancienne, entendu par là ce champ où se retrouvent musicologues médiévistes (puis Renaissance, baroque, jusqu'au Pleyel de Debussy) et interprètes, parfois réunis dans la même personne.

Par goût, par conviction, par désir, par plaisir, par chance, je suis celui qui tente le plus avec ces derniers, à travers concerts et disques. Plane au-dessus de nous l'ombre du mauvais goût et de la reconstitution hollywoodienne.

## *Sources*

Le système de la musique des banquets de l'époque Tang (618-907) est sujet à discussions et présentations systématiques entre 1080 et 1300, soit à l'époque Song et jusqu'aux débuts de l'époque Yuan [6].

Dans ces sources, pour la plupart transmises sous forme imprimée, on trouve des notations musicales de pièces, des tableaux de modes (ou d'échelles, de gammes, nous ne rentrerons pas ici dans la discussion), des discussions techniques de termes. Rulan Chao Pian (1967) a effectué un inventaire des sources et a publié ses transcriptions, d'où l'idée que ce champ d'étude était désormais clos. De plus, le renouveau extraordinaire, espéré mais inattendu, des traditions depuis 1985 a éloigné certains des meilleurs chercheurs (je pense à Stephen Jones, qui le revendique haut et fort) de l'étude des périodes anciennes au profit d'une ethnographie ample et fouillée des traditions vivantes.

[5] Voir bibliographie : études.

[6] Voir bibliographie : sources.

## Notations préservées de musiques des Song

Les numéros correspondent aux pages dans Pian, 1967.

### *Notation populaire* suzi pu 俗字譜

99 17 poèmes à chanter *ci* de Jiang Kui 姜夔, *Baishi Daoren gequ* 白石道人歌曲, 1202.

129 7 mélodies de Chen Yuanjing 陳元靚, *Shilin guangji* 事林廣記, c. 1265.

134 3 pièces du *Yuefu daquan* 樂府大全 (Grande Collection du Bureau de la musique) dans Wang Jide, *Qulü* 曲律 (Règles de la mélodie), préface de 1610.

### *Notation de cithare* qin 琴

137 6 pièces pour cithare *qin* 琴 du *Shilin guangji* 事林廣記, c. 1265

147 1 pièce pour cithare *qin* 琴 de Jiang Kui 姜夔, 1202

### *Notation lülü* 律呂

154 12 chants rituels de Zhu Xi 朱熹 (1130-1200)

173 10 chants rituels de Yue 越 de Jiang Kui 姜夔, 1202

188 31 chants de cérémonie par Xiong Penglai 熊朋來 (1246-1323)

## La modalité chez Jiang Kui 姜夔

Après avoir examiné la théorie et établi les tableaux des modes de la musique des banquets, nous proposons ici d'étudier quelques pièces d'un recueil et de voir ainsi les relations que l'on peut ou non saisir entre noms des modes et systèmes mélodiques effectivement employés.

## Pièces étudiées

### *Notation lülü* 律呂

### *« Di Shun Chu diao »* 帝舜楚調 *(L'empereur Shun, en mode de Chu)*

Neuf chants de Yue 越九歌, N° 1, Jiang Kui, *Baishi daoren gequ, juan* 1, p. 44.

La notation met en colonnes parallèles au texte le nom de la note selon le système des douze hauteurs absolues. Comme il en va dans le genre de musique des cérémonies impériales ou confucéennes auxquelles ces neuf pièces font référence ou dont elles font partie, la musique est syllabique. Comme le plus souvent dans ce genre, le texte est composé de quatre groupes de quatre vers de quatre syllabes. Une des interprétations les plus simples est en valeurs égales, lentement et distinctement, j'ai préféré proposer de mettre en valeur la forme en allongeant la durée de la dernière note de chaque vers.

Ma transcription fait apparaître sous chaque note le degré, la notation en *lülü,* le texte des paroles et sa transcription.

#### *Relevé des notes*

Les *do* et *ré* aigus sont spécifiés par l'adjectif 清 non recopié ici.

南 蕤 林 南 林 黃 太 姑 蕤 姑 太 姑 林 黃 太 黃 應 南 林 南 黃 太 黃 姑 蕤
姑 太 姑 林 黃 太 黃 南 黃 應 南 蕤 林 蕤 姑 黃 太 黃 姑 應 南 林 南 太 黃
應 南 蕤 林 蕤 姑 姑 太 黃 姑 蕤 林 黃 黃

#### *Transcription*

**Pour 黃 = 1 = *do***

6 4 5 6 5 1 2 3 4 3 2 3 5 1 2 1 7 6 5 6 1 2 1 3 4 3 2 3 5 1 2 1 6 1 7 6 4 5 4 3 1 2 1
3 7 6 5 6 2 1 7 6 4 5 4 3 3 2 1 3 4 5 1 1

Soit

*la fa sol la sol do ré mi fa mi ré mi sol do ré do si la sol la do ré do mi fa mi ré mi dol do ré do la do si la fa sol fa mi do ré do mi si la sol la ré do si la fa sol fa mi mi ré do mi fa sol do do*

*Décompte*

| Degré | Note | Nombre |
|---|---|---|
| 7 | *si* | 4 |
| 4 | *fa* | 8 |
| 2 | *ré* | 9 |
| 5 | *sol* | 9 |
| 6 | *la* | 9 |
| 3 | *mi* | 11 |
| 1 | *do* | 14 |

On a un mouvement systématique de *la* vers *do* en passant par *mi.*

Je propose dans la transcription une réduction qui met en valeur les notes occupées dans chacune des seize places de chaque phrase (groupe de quatre vers de quatre syllabes). Cette réduction met particulièrement en valeur le fonctionnement global : la note déterminante est la quatrième de chaque vers, et la mélodie suit systématiquement *la-mi-mi-do,* mais la dernière note de chaque phrase est elle-même variée *do-do-la-do.*

| | | | |
|---|---|---|---|
| 6 | 3 | 3 | 1 |
| 6 | 3 | 3 | 1 |
| 6 | 3 | 3 | 6 |
| 6 | 3 | 3 | 1 |

### *« Xiang wang gu pingdiao »* 項王古平調 *(Le roi Xiang, en mode égal ancien)*

### *Wuyi gong* 無射宮

Neuf chants de Yue 越九歌, N° 5, Jiang Kui, *Baishi daoren gequ, juan* 1, p. 45

transcription d'après Pian 1967, p. 181.

### *Analyse*

D'après la tradition des 24 modes de la musique de banquet Yanyue 燕樂二十八調, *pingdiao* 平調 est un mode de *ré* (dit *yudiao* 羽調), tandis que Wuyi gong signifie aspect de *do* en ton de $si^b$.

***Transcription***

1 2 1- 5 3 5- 7 6 5 6 3 2 1- 6 7 6 5 1 3 $4^{\#}$ 3 / 5 3 5 6 3 2 1 3 5 6 7 6 1 3 5 1 / 5 3 5 6 3 2 1 3 5 6 7 6 7 1 2 3 / 5 3 5 6 1 3 2 1

*do ré do-sol mi sol-si la sol la mi ré do-la si la sol do mi* $fa^{\#}$ *mi / sol mi sol la mi ré do mi sol la si la do mi sol do / sol mi sol la mi ré do mi sol la si la si do ré mi / sol mi sol la do mi ré do*

*Décompte*

| Degré | Note | Nombre |
|---|---|---|
| 4 | *fa#* | 1 |
| 7 | *si* | 5 |
| 2 | *ré* | 6 |
| 1 | *do* | 11 |
| 6 | *la* | 11 |
| 5 | *sol* | 13 |
| 3 | *mi* | 14 |

Si l'on considère que l'état normal est un mode avec quarte augmentée ($fa^{\#}$), on a une échelle diatonique très hiérarchisée avec un groupe de quatre notes (*mi, sol, la* et *do*) suivi d'un groupe de deux (*ré* et *si*) avec occurrence unique de la dernière ($fa^{\#}$).

Si on ne considère que la dernière note de chaque mesure, on a un mode de *la* principal, avec *mi* et *do* en second, puis *sol*.

| Degré | Note | Nombre |
|---|---|---|
| 7 | *si* | 0 |
| $4^{\#}$ | $fa^{\#}$ | 0 |
| 2 | *ré* | 0 |
| 5 | *sol* | 2 |
| 1 | *do* | 4 |
| 3 | *mi* | 4 |
| 6 | *la* | 6 |

Si on ne considère que la dernière note de chaque groupe de quatre mesures, on a un mode de *do* et *mi.*

| Degré | Note | Nombre |
|---|---|---|
| 7 | *si* | 0 |
| $4^{\#}$ | *fa*$^{\#}$ | 0 |
| 2 | *ré* | 0 |
| 5 | *sol* | 0 |
| 6 | *la* | 0 |
| 1 | *do* | 2 |
| 3 | *mi* | 2 |

On a un mode de quatre notes principales (*mi, sol, la* et *do*), parmi lesquelles *do* et surtout *mi* émergent. On est très loin d'un mode de *ré* ou même de *la*.

En conclusion, ces deux exemples ne présentent pas d'élément susceptible de les relier musicalement aux musiques ultérieurement notées. On ne relève que le diatonisme, fort peu spécifique puisque général sous les Song, et peut-être un mouvement général descendant de la mélodie.

## Notation *suzi pu* 俗字譜

Nous abordons maintenant trois pièces toujours du même recueil mais relevant d'un système différent, celui de la musique des banquets, et notées selon la notation des instruments à vent, ou *suzi pu* 俗字譜 (en caractères populaires), une variante archaïque de la notation *gongche* 工尺.

### *« Yumei ling »* 玉梅令

### *Gaoping diao* 高平調

17 *ci* N° 4, *ling* 令, Jiang Kui, *Baishi daoren gequ*, *juan* 2, p. 51

Selon notre transcription des vingt-huit modes de la musique des banquets, le mode *gaoping diao* est un aspect de sixte en ton de La. C'est bien ce que notre transcription permet de voir.

La mélodie est nettement modale, organisée autour de longues phrases de dix-huit temps en une forme A B A B, avec cadences sur le degré 6.

### *« Nishang zhongxu » N°1* 霓裳中序第一

### *Shangdiao* 商調

17 *ci* N° 5, *man* 慢, Jiang Kui, *Baishi daoren gequ, juan* 3, p. 53

Picken, *Musica Asiatica 3*, p. 71-72

L'appellation *shangdiao* correspond à un aspect de *ré* (avec quarte haute), mais pas à un ton spécifié. Selon Shen Gua, *Yuelü, Nishang* est en *Daodiao* 道調 (aspect de *do* en ton de Sol). En dehors du fait que l'on termine sur le deuxième degré, donc un aspect de *ré,* les mouvements mélodiques et la forme restent insaisissables. C'est d'ailleurs ce que dit la préface du morceau.

### *« Qiliang fan »* 凄涼犯

Xianlü diao fan shang diao 仙呂調犯商調

17 *ci* N° 16, *zizhiqu* 自製曲, Jiang Kui, *Baishi daoren gequ*, *juan* 4, p. 62

L'appellation du mode signifie littéralement aspect de *la* en ton de Si$^{b}$, modulant en mode de *ré*. C'est ce qu'on voit avec l'alternance des Sol et Do cadentiels. La préface commente : « C'est très beau quand le maître national Tian Dezheng 田德正 joue cet air au hautbois *yabili ».*

## Conclusion

Soit il est trop tôt pour conclure, soit cette musique et son système nous échapperont à jamais. On trouve une grande cohérence cependant entre le système tels que les théoriciens (tel Cai Yuanding) ou les musicologues (tel Shen Gua) de l'époque nous le montrent et les partitions telles qu'on peut les transcrire. Cependant, l'expérience toute récente de jouer cette musique, ou du moins ces transcriptions, telle que j'ai pu la mener avec Shi Kelong, You Liyu et Wang Weiping me montre que, comme pour les répertoires de cérémonies confucéennes, l'exécution permet, car elle le doit, de trouver des solutions là où l'analyste s'arrête.

On trouvera en annexe un tableau des vingt-huit échelles de la musique de banquet selon Shen Gua B1/541, ce qu'il appelle « système moderne », ainsi que les transcriptions que j'ai réalisées des cinq pièces de Jiang Kui décrites ou analysées ici.

Nous terminerons avec un commentaire de Shen Gua, 06/111.

> Les anciens avaient encore recours aux carillons de métal et de pierre pour s'accorder, ce que signifie le poème des Hymnes de Shang[7] « Se conformer au son des pierres ». Les modernes sans façon n'accordent même plus cordes et vents, si bien que leur hauteur n'est pas juste, on débouche sur le provisoire. L'accordage des notations pour luth de Huaizhi diffère totalement de celui de la musique actuelle. La musicologie des Tang est subtile et mystérieuse, il y a encore la méthode oubliée des hauteurs absolues. La musique des banquets actuelle a oublié les anciens sons, et les nouveaux sont pour la plupart hors norme. Les musiciens eux-mêmes ne peuvent expliquer pourquoi il en est ainsi, comment pourraient-ils atteindre l'harmonie ?

## Bibliographie

### *Sources*

*Huangyou xin Yuetu ji* 皇祐新樂圖記 (Nouveau Recueil de tables de la musique fait en l'ère Huangyou), 1053.

*Sanli tu* 三裡圖 (Tableau des trois rituels), 966.

CAI, Yuanding 蔡元定, (1135-1198), *Lülü xinshu* 律呂新書 (Nouveau Livre de musicologie), préface de Zhu Xi 朱熹 (1130-1200), 1187, édition de référence *Siku quanshu,* rééd. *Jianyang xian Cai shi jiuru xueshu yanjiuhui*, Jianyang (Fujian), 1994.

CHEN, Yang 陳暘, 1104, *Yue shu* 樂書 (Livre de la musique).

CHEN, Yuanjing 陳元靚, c. 1265, *Shilin guangji* 事林廣記 (Grand Mémorial de la forêt des choses).

SHEN, Gua 沈括, *Mengqi bitan* 夢溪筆談 (Notes au fil du pinceau du ruisseau des Rêves), et *Bu bitan* 補筆談 (Supplément aux Notes au fil du pinceau), 1086-1095, rééd. Hu Daojing (éd.), *Mengqi bitan jiaozheng,* Zhonghua shu-

[7] *Nuo* 那, poème 301 du *Shijing* 詩經 (Canon des poèmes).

ju, 1962. HU, Daojing, (éd.), *Yuan kan Mengqi bitan* 元衎夢溪筆談 [fac simile d'une édition postérieure à 1305], Pékin, Wenwu, 1975[8].

XIONG, Penglai 熊朋來 (1246-1323), c. 1300, *Sepu* 瑟譜 (Partitions pour cithare à chevalets), rééd. 1847, reproduit dans Shanghai, Shangwu yinshuguan, coll. « Congshu jicheng », 1936.

ZHANG, Yan 張炎 (1248-1315), *Ci yuan* 詞源 (Origine des lettres).

ZHAO, Yansu 趙巖肅, c. 1180, *Feng Ya shiershi pu* 風雅十二詩譜 (Douze partitions des odes Feng et Ya du Canon des poèmes).

ZHU, Changwen 朱長文, *Qin shi* 琴史 (Histoire de la cithare), préface 1084.

ZHU, Xi 朱熹, (1130-1200) *Yili jingzhuan tongjie* 儀禮經傳通解 (Présentation du canon des rites), posthume, publié en 1217-1222, ch. 13, sections 22-23 et ch. 14, section 24.

### *Éditions*

JIANG, Kui 姜夔, 1202, *Baishi Daoren shiji* 白石道人詩集 (Poèmes réunis du taoïste à la pierre blanche), (c. 1930), *Baishi Daoren gequ* 白石道人歌曲 (Chansons du taoïste à la pierre blanche), rééd. Sibu congkan chubian jibu n° 272, 1743, d'après l'édition Yuan, rééd. Shanghai, Shangwu yinshuguan, s.d.

### *Études*

HAYASHI, Kenzō 林謙三, 1936, *Sui Tang yanyue diao yanjiu* 隨唐燕樂調研究 (Étude des échelles de la musique des banquets des dynasties Sui et Tang), (trad.) Shanghai, Guo Moruo 郭沫若.

[8] Shen Gua aurait composé quatre livres, cités par les *Song shi* 宋史 (Annales des Song), *juan* 202.155, désormais perdus : *Yuelun* 樂論 (Traité sur la musique), *Yueqi tu* 樂器圖 (Tableaux des instruments de musique), *San yue pu* 三樂譜 (Partitions des trois musiques), *Yuelü* 樂律 (Les notes-étalons).

KISHIBE, Shigeo 岸辺茂雄, 1939, « Tō no zokugaku niju-hachi-chō no seiritu nendai ni tsuite » 唐の俗楽二十八調の成立年代について(Chronologie de la construction des vingt-huit échelles de la musique vulgaire des Tang), *Tōyō Gakuhō* 26, p. 437-468, 27, p. 121-138.

PIAN, Rulan Chao, 1967, *Sonq Dynasty Musical Sources and their Interpretation,* Cambridge, Ma, Harvard University Press.

PICARD, François, 2006a, « Joseph-Marie Amiot, jésuite français à Pékin, et le cabinet de curiosités de Bertin », *Musique, Images, Instruments.* « Les collections d'instruments de musique 1ère partie », p. 69-86

PICARD, François, et *al.*, 2006b, *Vocabulaire des musiques d'Asie orientale,* Paris, You Feng.

PICKEN, Laurence, 1981, *Musica Asiatica 3*, Oxford, p. 71-72.

QIU, Qiongsun 丘瓊蓀, 1959, *Baishi Daoren gequ tongkao* 白石道人歌曲通考 (Étude des chants du Taoïste à la pierre blanche), Beijing, Yinyue chubanshe.

YANG, Yinliu 楊蔭瀏, 1962/1981, *Zhongguo gudai yinyue shi gao* 中國古代音樂史稿 (Brouillons d'une histoire de la musique chinoise ancienne), 2 vol., Beijing, Renmin yinyue.

## Webographie

PICARD, François, « Échelles et modes » (113 Ko)

PICARD, François, « L'Hypothèse ethnomusicologique » (63 Ko)

PICARD, François, « Rythmes et durées » (111 Ko)

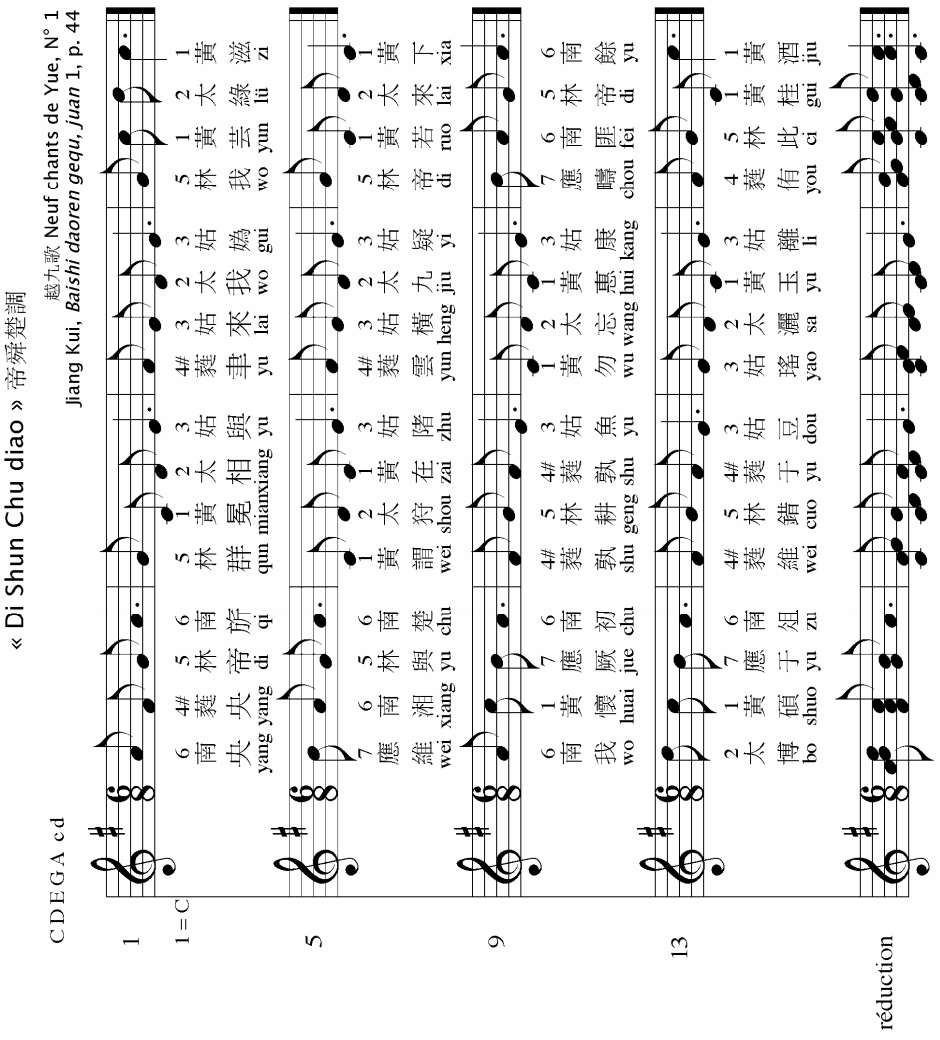
http://www.crlm.paris4.sorbonne.fr/ethno.html

## Discographie

*Chine : Hymne à Confucius*, 2003, Buda Records, collection « Musique du Monde », CD 3016783, Fleur de prunus, direction François Picard.

*Chuancheng. Yang Yinliu bainian danchen jinian zhuanji* 傳承。 楊蔭瀏百年誕辰紀念專輯. *Heritage. In Memory of a Chinese Music Master Yang Yin-Liu*, 2000, QIAO Jian-zhong, (éd.), double CD Wind Records TCD 1023, Taipei.

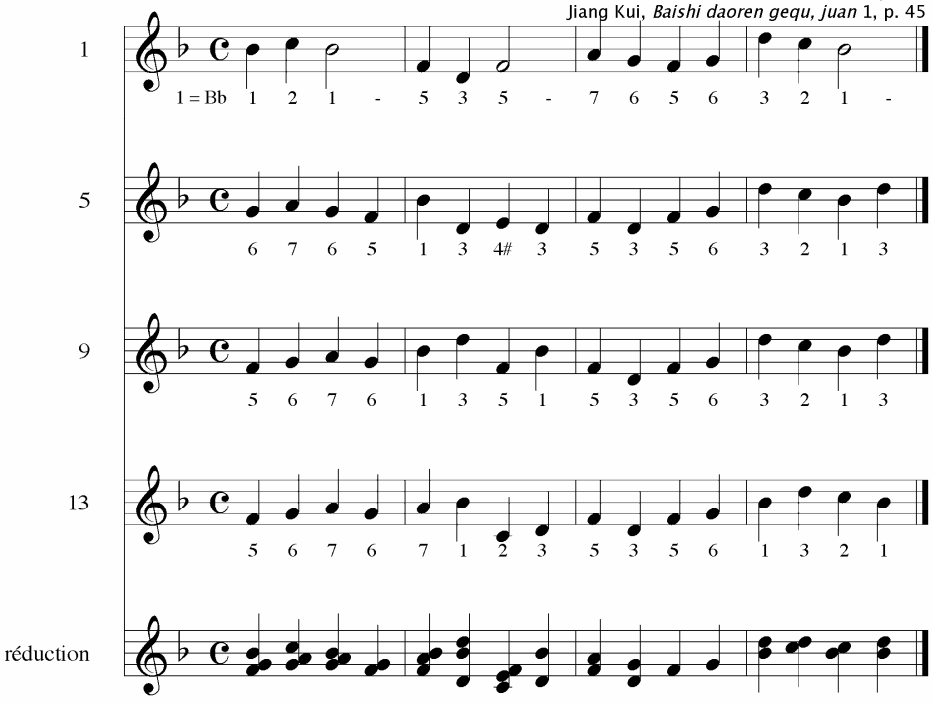
## Annexes : partitions



« Xiang wang gu pingdiao » 項王古平調

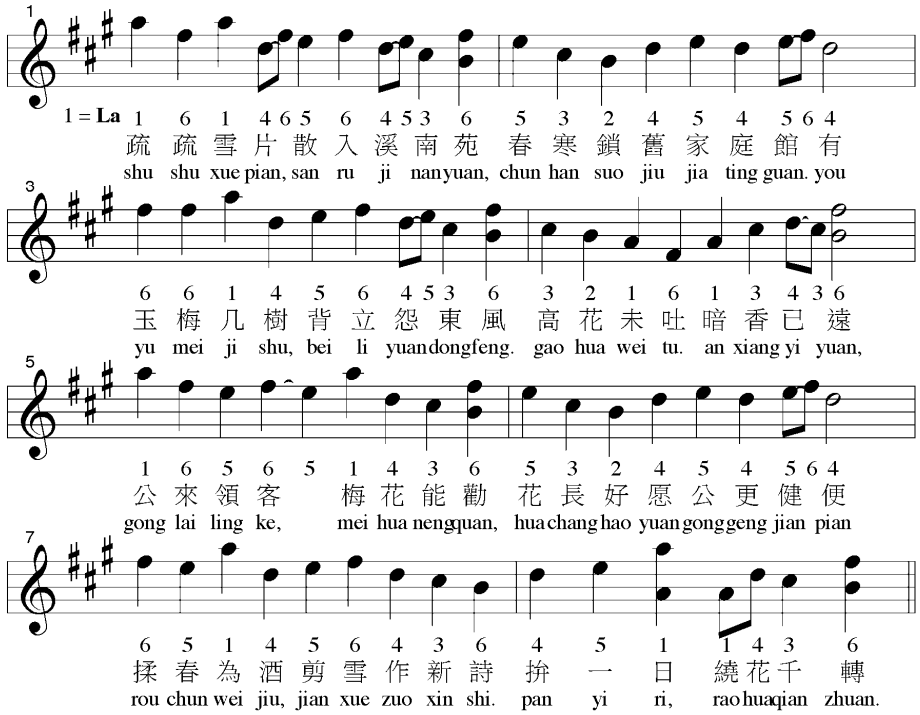
Wuyi gong 無射調

越九歌 Neuf chants de Yue, N° 5
Jiang Kui, *Baishi daoren gequ, juan* 1, p. 45



« Yumei ling » 玉梅令 17 *ci*, N° 4, *ling* 令,
Jiang Kui, *Baishi daoren gequ, juan* 2, p. 51

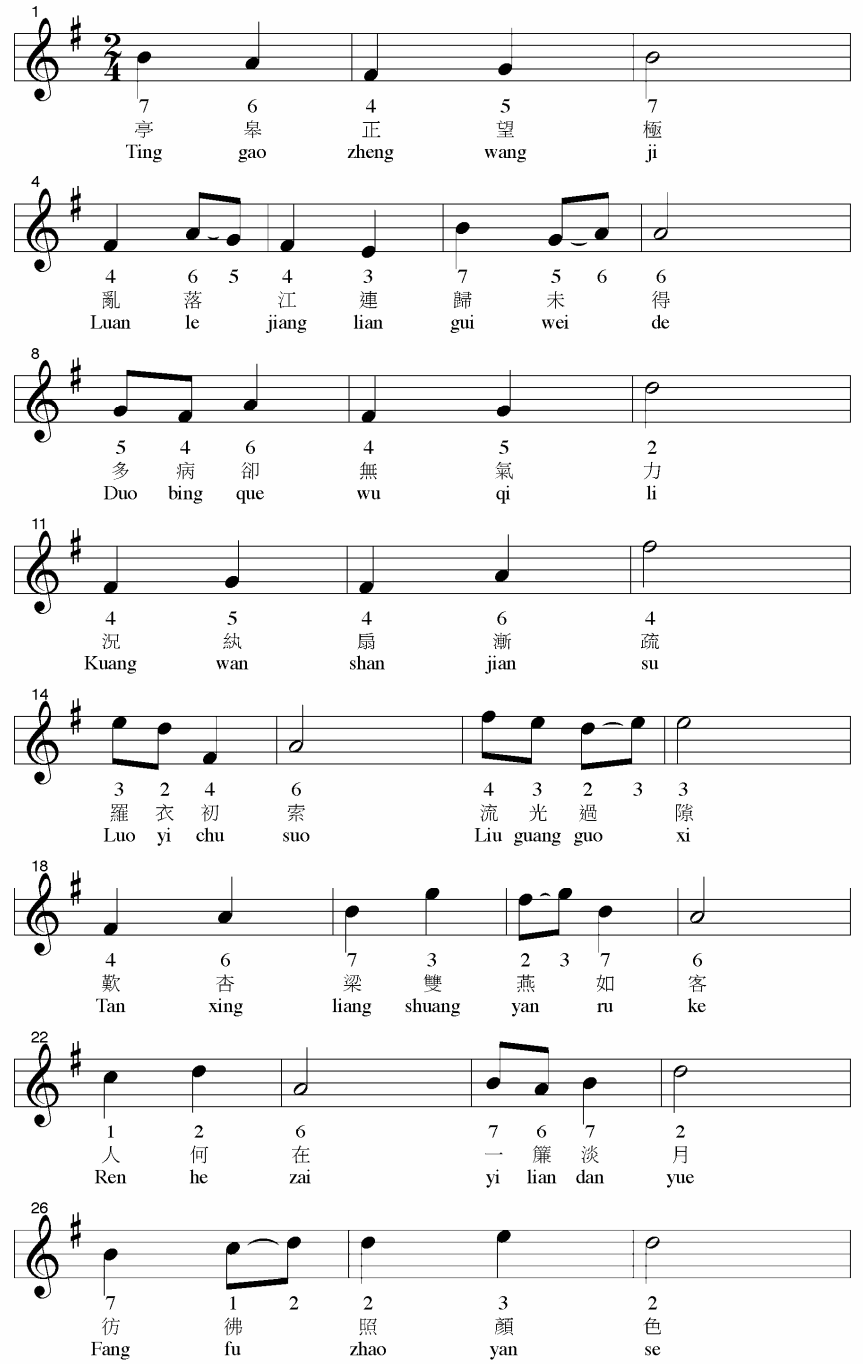
gaoping diao 高平調

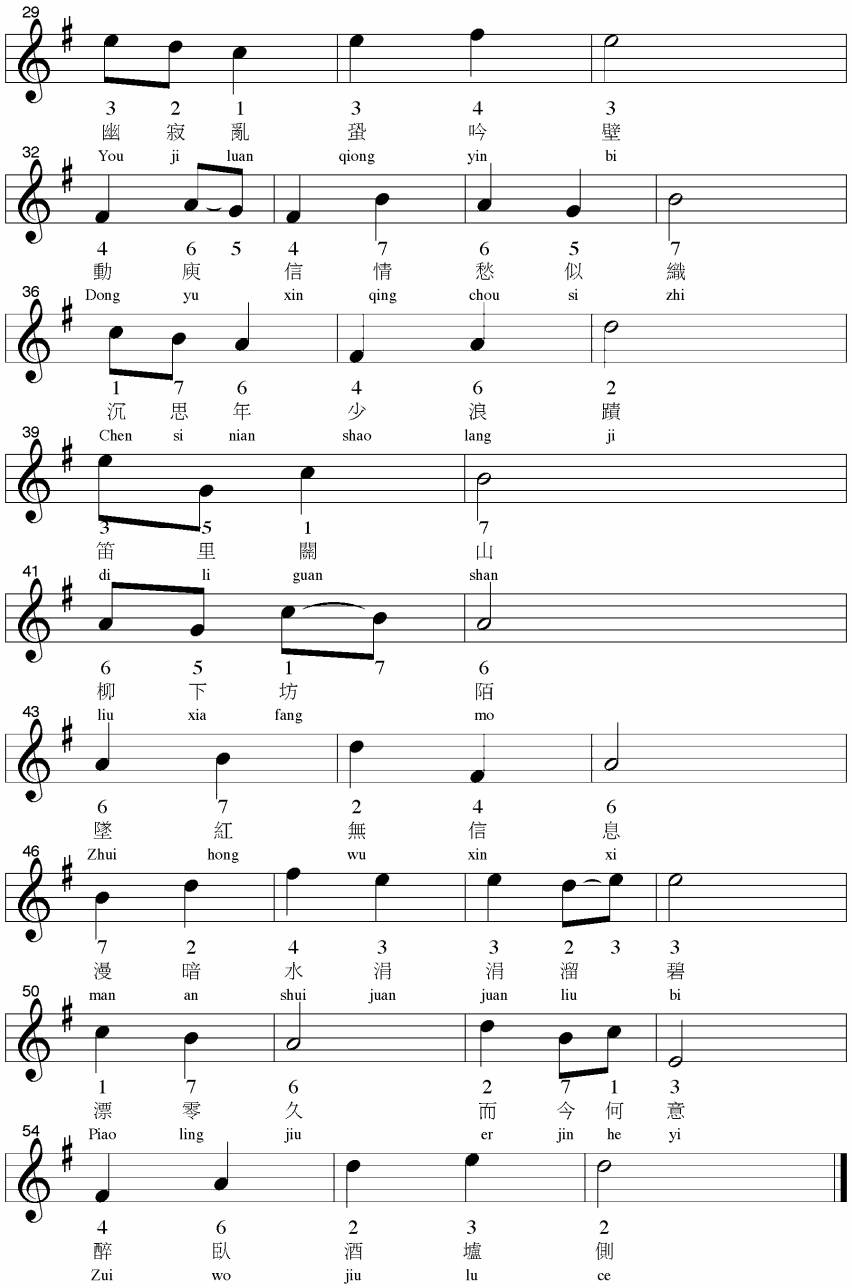


shangdiao 商調

« Nishang zhongxu » 1 霓裳中序

17 *ci* N° 5, *man* 慢,
Jiang Kui, *Baishi daoren gequ, juan* 3, p. 53




29
3 2 1 3 4 3
幽 寂 亂 蛩 吟 壁
You ji luan qiong yin bi
32
4 6 5 4 7 6 5 7
動 庾 信 情 愁 似 織
Dong yu xin qing chou si zhi
36
1 7 6 4 6 2
沉 思 年 少 浪 蹟
Chen si nian shao lang ji
39
3 5 1 7
笛 里 關 山
di li guan shan
41
6 5 1 7 6
柳 下 坊 陌
liu xia fang mo
43
6 7 2 4 6
墜 紅 無 信 息
Zhui hong wu xin xi
46
7 2 4 3 3 2 3 3
漫 暗 水 涓 涓 溜 碧
man an shui juan juan liu bi
50
1 7 6 2 7 1 3
漂 零 久 而 今 何 意
Piao ling jiu er jin he yi
54
4 6 2 3 2
醉 臥 酒 壚 側
Zui wo jiu lu ce

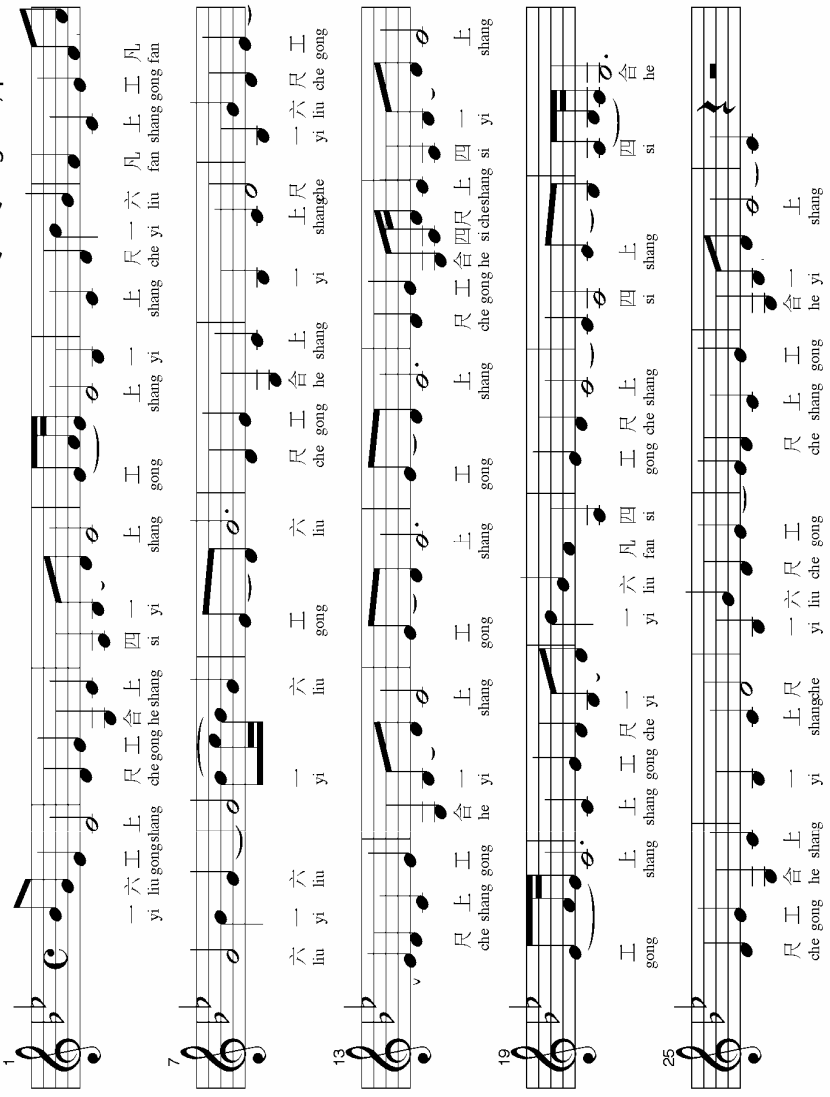
Nishang-2-

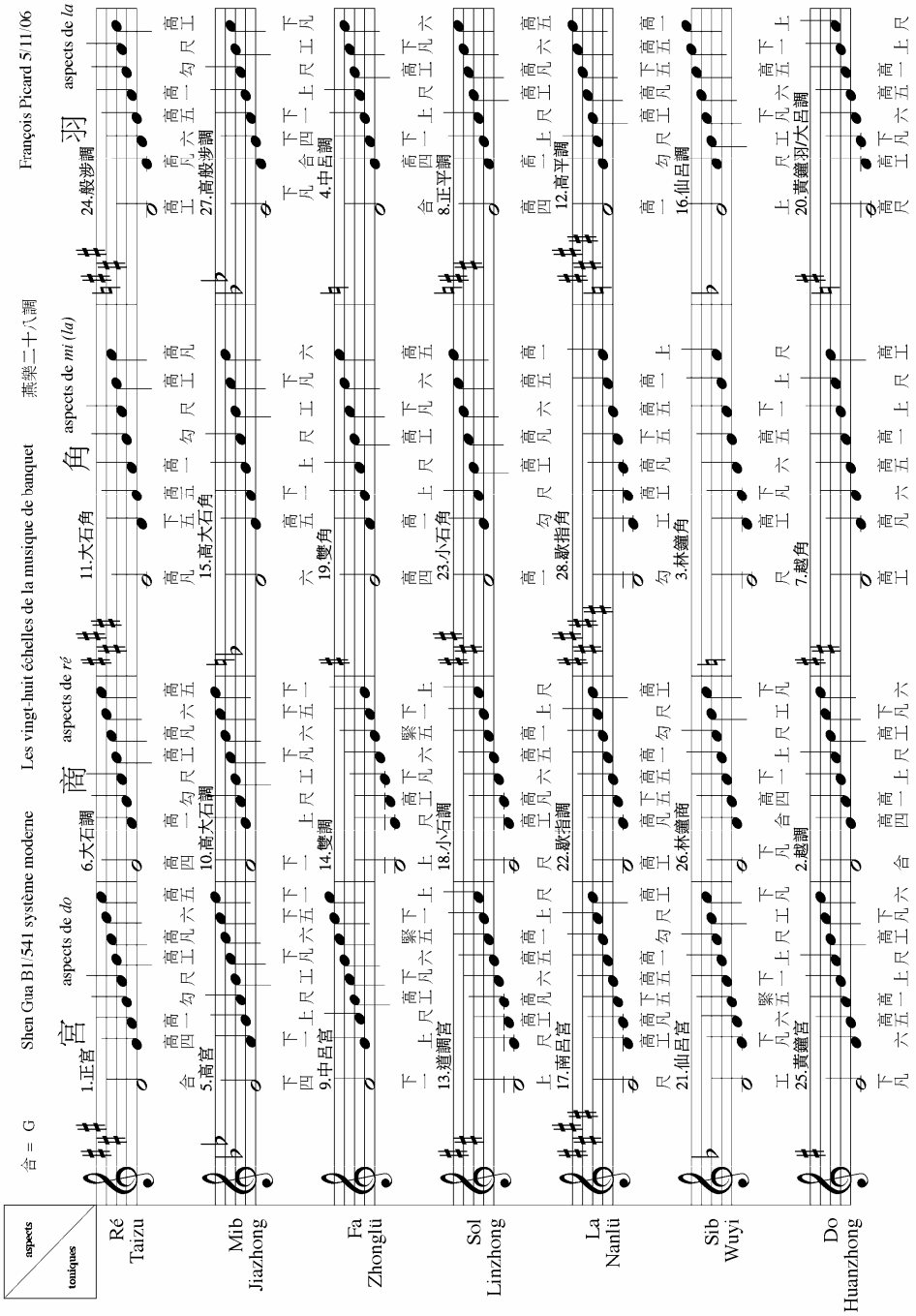
« Qiliang fan » 凄涼犯

Xianlü diao fan shang diao 仙呂調犯商調

17 *ci* N° 16, *zizhiqu* 自製曲, Jiang Kui, *Baishi daoren gequ*, *juan* 4, p. 62

Qiu Qiongsun, p. 113




燕樂二十八調
Les vingt-huit échelles de la musique de banquet
Shen Gua B1/541 système moderne
François Picard 5/11/06
合 = G
aspects
toniques
宮
aspects de do
商
aspects de ré
角
aspects de mi (la)
羽
aspects de la
Ré Taizu
Mib Jiazhong
Fa Zhonglü
Sol Linzhong
La Nanlü
Sib Wuyi
Do Huanzhong
1.正宮
6.大石調
11.大石角
24.般涉調
5.高宮
10.高大石調
15.高大石角
27.高般涉調
9.中呂宮
14.雙調
19.雙角
4.中呂調
13.道調宮
18.小石調
23.小石角
8.正平調
17.南呂宮
22.歇指調
28.歇指角
12.高平調
21.仙呂宮
26.林鐘商
3.林鐘角
16.仙呂調
25.黃鐘宮
2.越調
7.越角
20.黃鐘羽/六呂調

**RTMMAM n° 1 (2007)**

# Music and Social Structure: the *Takht* Tradition of Early-Twentieth Century Cairo

ALI JIHAD RACY *

The relationship between music and its social context has both preoccupied and intrigued music scholars. Ethnomusicological studies have generally attested to music's resonance with its human setting. An argument has been made for studying "the juncture of the social and musical" and for establishing a direct link between music and "musical culture", as compared to culture in general (Nketia, 1981, p. 34). Parallels have been established between social relationships, including personal hierarchies within the performing group, and the order in which musical components are presented in performance (Nettl, 1979, p. 129 and 1983, p. 138-139). Moreover, Regula Qureshi has interpreted Indian classical music in terms of its underlying social, political, and historical dynamics, and in light of relevant social theories (2000, p. 15-33). However, also noted is music's inherent symbolic power and abstract orientation, traits that enable it to create alternative social dynamics, identities, and mind sets, as well as to reinforce current social patterns (see for example Seeger, 1979; Roseman, 1987; and Abu Lughod, 1986). In this article, I recognize that music and its cultural base are inextricably linked, as well as experientially distinct, in other words, combined through a form of "disjuncture" or "embeddedness" that "results not

* Ali Jihad Racy is Professor of Ethnomusicology at the University of California at Los Angeles, with a specialization in music of the Near East.

. 3 + P _ a w ] n _ e g l Ĉ ] N M Q R / 2 ] N 3 5 , n b d / 3 - 0 / - 0 . . 5 / / 8 2 / 8 3 6 ? K

from an attraction based on similarity but instead from an affiliation predicated on difference" (Bohlman, 2003, p. 55) [1].

With this in mind, I examine a relatively discrete milieu, or musical setting, within which the domains of music and society appear strikingly aligned. In other words, their basic configurations and contours tend to converge, although in some ways they also seem to stand apart. The material investigated here represents the urban secular mainstream of early-twentieth century Egyptian music, which was associated with a traditional type of ensemble known as the *takht*. I present a social analysis of the musicians' professional world followed by an exploration of *takht* instrumentation, repertoire, and modes of performing. A specific *takht* recording is used as a reference. The aim is to gain a closer perspective into the musical culture of early-twentieth century Cairo and furthermore, to provide a nuanced interpretation of the relationship between the musical and the social.

## The *Takht* Ensemble

During the late-nineteenth and early-twentieth centuries, the *takht* ensemble was the backbone of Cairo's secular music (Kāmil, 1974, p. 23). It usually consisted of three to five male instrumentalists who accompanied a *muṭrib* or male singer, and a chorus of three or four men, collectively known as the *sannīdah* (literally "supporters" or "buttresses"). This entire combination typically appeared at a *ḥaflah* or "musical party", held at weddings and other festive events. Existing concurrently with the *takht* was a female ensemble (*takht al-'awālim*), which in the nineteenth century, performed exclusively for women and differed from its male counterpart in both instrumentation and repertoire [2]. Between approximately 1904 and 1930, *takht*-related songs and instrumental pieces were disseminated *via* thousands of commercial recordings, although after the early 1930s, the *takht* and its repertoire were gradually eclipsed by modern ensembles and repertoires. By the middle of the twentieth century, the *takht* legacy had become virtually obsolete.

[1] This article is based on fieldwork conducted in Egypt during 1971 and 1972 and on a previous work (Racy 1988). Further information on the topic is presented in a recent book (Racy 2003). Throughout this article, quotations from Arabic and French sources have been translated by the author. Photographic reproductions for Figures 1, 2, and 3 are by Barbara Racy.

[2] For information on the status of female entertainers in Egypt, especially in later decades, see Nieuwkerk, 1995.

## Musicians in Society

In many ways, the *takht* tradition of the early-twentieth century was a continuation of nineteenth-century musical practices and institutions. Each *takht* ensemble functioned as a small team of socially compatible individuals who traditionally belonged to professional guilds. In the Ottoman Near East, members of various trades and crafts (bakers, carpenters, barbers, masons, and others) were organized into separate guilds or *ṭawā'if* (singular, *ṭā'ifah).* Each guild was presided over by a guild-master, or *shaykh,* an elderly or retired member who mediated between craftsmen and their clientele and who represented the official authority as he collected taxes for the government from practicing guild members (Ḥifnī, 1935, p. 2). The *shaykh* also conducted the ceremonies in which the auditioning and initiation of new qualified members took place (Baer, 1964, p. 46 and Landberg, 1883, p. 1).

Cairo's musicians constituted more than one type of guild; pre-World War I sources alluded to at least half a dozen. An 1801 listing (Raymond, l957, p. 150) included guilds and guildmasters for: 1) female dancers and their accompanying musicians; 2) *raqqāṣīn,* literally "male dancers;" 3) performers on the *ṭabl,* a large double-headed drum, and *mizmār,* a double-reed wind instrument; 4) coffeehouse romance singers; 5) *'awālim,* or female musical entertainers; 6) *ālātiyyah,* or male instrumentalists; and 7) sellers of strings for musical instruments.

*Takht* musicians belonged to the *ālātiyyah* guild. This may be demonstrated by comparing the performance mannerisms and instruments of the *ālātiyyah ('ūd, qānūn, nāy, kamanjah,* and *riqq)* as described in the early nineteenth century by Villoteau (1823 and 1826) and Lane (1860), with those of the *takht* as presented at the turn of the twentieth century by the Egyptian theorist and composer, Kāmil al-Khula'ī (*ca.* 1904). Khula'ī noted the aforementioned instruments, but instead of the *kamanjah* (a spike-fiddle made from a coconut shell), he discussed the violin as a locally accepted instrument.

It is not clear whether the *ālātiyyah* guilds technically incorporated singers, as well as instrumentalists. Although both Lane and Villoteau attributed certain songs to the *ālātiyyah,* apparently using this term loosely to mean male musical entertainers, singers may have been organized as a separate group. During the late-nineteenth and early-twentieth centuries, most vocalists had received religious training and were often associated with Egyptian Sufi orders. Thus singers' names were frequently preceded by the religious title *Shaykh.* On the other hand, instrumentalists, several of whom were of non-Egyptian and non-Muslim backgrounds, had an essentially secular musical orientation.

Members of the various guilds differed considerably in social status. For instance, donkey-drivers, magicians, and musicians had a much lower rank than physicians, barbers, and rice merchants (Baer, 1964, p. 35). Guild members were usually united not only by their ethnic and religious backgrounds, but also by their sex since separate guilds commonly existed for men and for women. Furthermore, guild members were connected communally through well-defined locations within a city, namely streets and quarters where they lived or worked. Even in post-World War I Cairo, vestiges of the guild phenomenon have remained visible. For example, Muḥammad ʻAlī Street is a name almost synonymous with musical entertainment.

In short, the guild system exercised a homogenizing effect upon *takht* members. Prior to the first World War, musicians of Cairo were generally a caste-like group whose members were compatible both socially and economically. By the first decade of the present century, however, guilds in general had already begun to disappear, partly due to modernization and in part as a consequence of social and demographic growth (Baer, 1964, p. 127). Furthermore, the spread of powerful record companies after 1904 may have contributed specifically to the final demise of musical guilds in large cities such as Cairo.

## The *Takht* as a Social Unit

In terms of organization, each *takht* ensemble was a tightly-knit team of artists, a semi-permanent alliance of competent professionals. Indeed, the literal meaning of the word *takht,* "raised platform", was a physical symbol of the intimate work-relationship typical among the ensemble members. At the core of each *takht* ensemble was the *raʼīs,* or "head", whose name was connected with the ensemble. An outstanding musician and frequently a charismatic person, the *raʼīs* performed certain business tasks on behalf of the entire ensemble. Ensemble cohesiveness, on the other hand, extended to singers and chorus members. Many *takht* ensembles would perform extensively with the same vocalist. The relationship between singers and instrumentalists was symbiotic. A singer gained status by performing with a famous *takht,* and conversely, *takht* ensembles profited both socially and financially by performing with vocal celebrities such as ʻAbduh al-Ḥāmūlī (1841-1901), Shaykh Salāmah Ḥijāzī (1852-1917), and Shaykh Yūsuf al-Manyalāwī (1850-1911). Biographies of these and other singers indicate that established vocalists often earned handsome fees. The legendary ʻAbduh al-Ḥāmūlī and his female counterpart Almaẓ (1860-1896) were good examples (Ebers, 1879, p. 316).

The bond among ensemble members was not only artistic but in a sense spiritual. This link was eloquently described in a commentary written around 1936 by an Egyptian music critic and biographer, Qisṭandī Rizq. Disturbed by the

endemic Westernization of Egyptian music, he made an impassioned appeal to Egypt's Royal Academy of Arab music:

> The Academy is entrusted not to give heads *(ru'asā)* of *takht* ensembles license to replace performers who have previously worked in their ensembles with new performers who are ignorant of the heads' playing methods or distinctive musical traits. Each ensemble head has a particular style, special attributes, and a distinctive spirit. Testifying to this was the fact that the *takht* of Master *(Ustādh*) Muḥammad al-'Aqqād [1851-1931] never used to work [perform], except under the leadership of 'Abduh al-Ḥāmūlī. Each leader had his special *takht* and special players. Substitutions were obviously harmful, because new musicians were unable to tune their instruments with equal facility and in such a way as to allow the sounds to blend perfectly. (*ca.* 1936, p. 15)

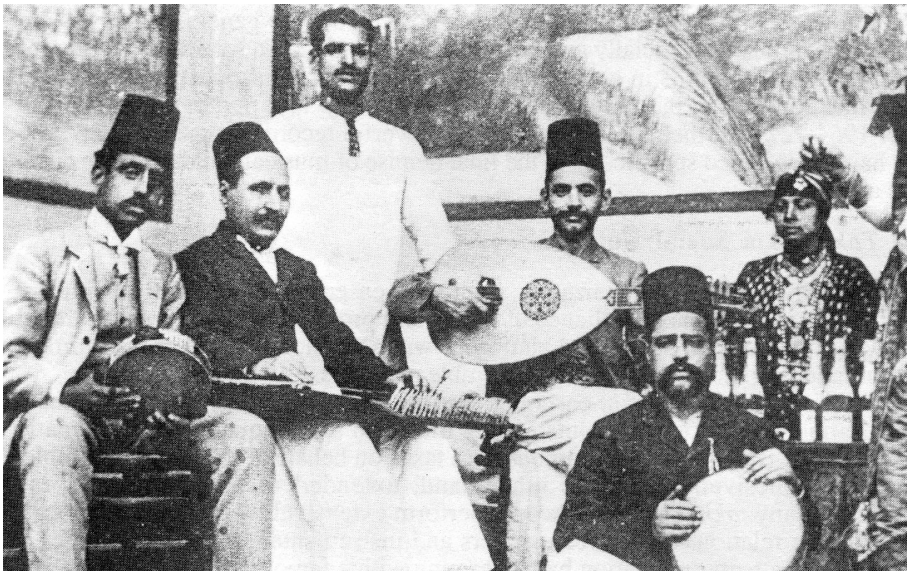


**Figure 1. Detail of a photograph, probably from the turn of the 20th century, of an ensemble that accompanied female dancers at a Cairo café (courtesy of Mr. Badr al-Ḥājj).**

## Internal Relationships

The Egyptian *takht* was founded upon four social and economic principles that governed the nature of interaction among the performers themselves, as well as between the *takht* as a group and society at large. These principles may be characterized analytically as a) *compatibility*, b) *individuality*, c) *reciprocity*, and d) *hierarchy*.

*Compatibility* applied to the shared social and economic status of guild members and of musicians in general. It also stemmed from the comparable levels of

professional competence implemented by the guild establishment through its formal initiation rituals held under the guildmaster's supervision. *Individuality* was represented by the public acknowledgment of *takht* members, each of whom was a skilled artist appreciated in his own right. *Reciprocity* was a function of the interdependence and group cohesion typical of the *takht* ensemble. Since members of each ensemble worked as semi-permanent teams, their relationship to one another was one of economic as well as artistic cooperation.

*Hierarchy* existed on several levels. In cultural terms, the musicians tended to be of a lower social and economic rank than their patrons. Such asymmetry was in part predicated on the notion that the former served as providers of *ṭarab*, which may be translated as "musical ecstasy" or "musical entertainment", as well as applied to the urban secular music as a craft linked to ecstatic evocation [3]. Meanwhile, within the musicians' group, hierarchy existed between the singers and the *takht* accompanists. Considered essential to a musical event, the featured singer usually enjoyed a greater measure of popularity and economic power than did the instrumental and vocal accompanists. Such a profile was particularly shown by the early disc catalogues and labels that in some cases displayed the picture of the featured singer (see Racy, 1976). A comparable relationship existed between the *ra'īs* and other *takht* members. The percussionist, although indispensable, generally seems to have attained a lesser degree of fame and recognition than performers on melody instruments. For instance, record labels listing the names of performing instrumentalists almost invariably excluded the name of the *riqq* (tambourine) player.

These four social patterns applied to status, work relationships, and remuneration; and although neither rigidly applied nor universal, they appear to have functioned as norms that governed the professional lives of the musicians.

## Instruments

Despite differences in their acoustic and aesthetic characteristics, *takht* instruments were significantly compatible. The melody instruments played at an approximately equal degree of dynamic intensity and enjoyed more or less the same musical capabilities. They produced a working melodic range of about two octaves in each case. None of the instruments was destined exclusively to lead or to play a secondary role. On the contrary, each was equipped to present a full-fledged performance, for example of *taqāsīm* or "instrumental improvisa-

[3] This phenomenon is perhaps consistent with the role distinction made by Gilbert Rouget between the "musicant" and the one who is "musicated" (1985, p. 285).

tion". When instrumentalists took turns in such a performance, those not improvising often played a drone, or an ostinato, as in the *taqāsīm 'alá al-waḥdah*, or "improvisation on the beat".

At the same time, the instruments were in certain ways individually distinct. Given their different modalities of sound production, blowing, bowing, or plucking, the melody instruments exhibited varied yet complementary tonal qualities. Doubling of the same instrument, for instance, having more than one *nāy* (reed flute) or *'ūd* (fretless, short-necked lute) was avoided as a rule. The sound of the *qānūn* (trapezoidal zither) was produced by plucking open triple courses of mostly gut (later nylon) strings, and by playing the melody with slightly delayed imitation an octave below. The skin-covered rectangular facial areas supporting the bridge contributed to the distinctive timbre and resonance of the instrument. The *'ūd* also provided plucked notes on both open and stopped double courses primarily of gut (later nylon) strings. It played in a bass register, in a relatively dark and mellow timbre. The violin rendered sustained tones in a treble register, while the *nāy* produced breathy, sustained tones mostly in a register an octave higher than that of the violin. Meter and tempo were regulated by the *riqq* (small tambourine), which produced crisp, tapping strokes. Conveying the sung text, the male singer's voice provided another layer of sound at a tessitura essentially matching that of the *'ūd.*

As a collection of parallel yet distinct layers of sound, the Egyptian *takht* differed from certain world ensemble-models. It could be contrasted for example with the European Renaissance consort that featured several "unitimbral" instruments of various sizes or registers (e.g. recorders or viols), or the classical string quartet. A further contrast can be found in India's classical combination, in which a melody instrument such as the *sitar* or *sarod* is functionally distinguishable from a drone device such as the *tambura.* In the absence of harmonic layering, *takht* musicians probably did not perceive the different melodic registers (unisons and octaves) as a hierarchy of pitch levels, but rather as timbral pigments in a multi-colored sound mosaic.

In short, the instruments' sound properties enabled them to be easily discerned individually, as well as to complement one another. Within the ensemble, the instruments were also capable of performing in various contexts of musical reciprocity, as well as to accommodate different forms of musical hierarchy.

## Performers' Roles

Individuality of character, compatibility of means, reciprocity, and hierarchy were traits of a music that favored structured improvisation, spontaneity, and freedom in interpreting musical models. In a sense, the *takht* ensemble was a coordinated group of accomplished soloists, as the instrumentalists were ex-

pected to fulfill comparable musical tasks. Each member was capable of performing in all formats of *takht* playing: alone, with the group, metrically, non-metrically, accompanying a singer without other instrumentalists, accompanying a singer with other instrumentalists, playing a drone or melodic ostinato, and if needed, even playing the role of musical leader within the instrumental ensemble. These roles obviously did not apply in the same way to the *riqq* player, who was usually given utilitarian epithets such as *ḍābiṭ al-īqā'* (rhythm-keeper) or *māsik al-waḥdah* (one who holds the beat), and who "will mark the rhythm and firmly force melodic form into some rigid pattern of meter and accent" (Sachs, 1953, p. 88). These attributes, however, did not mean that the percussionist, who introduced a variety of rhythmic subtleties and timbres in performance, was not acknowledged and appreciated.

## Heterophony

The basic character of *takht* music was eloquently expressed through the art of heterophony. This term describes a style in which musicians played roughly the same melodic passages, but each reinterpreted them slightly differently by creating his own nuances and ornaments spontaneously. Consistent with aspects of individuality, compatibility, and reciprocity, heterophonic texture was facilitated by the timbral demarcation of domains. Differences in tone color, both among instruments and between the instrumental and the vocal lines, made coordinated textural diversity more transparent, discernible, and effective.

Such division of labor took many forms. A downbeat, for example, would be skipped by the melody instruments and left for the percussionist alone to produce. Even more typically, it may be heard as a stroke in the lower register of the *'ūd*, and on the *qānūn* with the violin starting immediately after, thus treating the downbeat as a rest. Sometimes also a performer would lengthen a basic note thus creating a drone-like effect.

Furthermore, heterophony may have entailed a type of rhythmic "covariance", or what Curt Sachs refers to as "heterorhythm". Although the melodic parts would basically adhere to the rhythmic mode in terms of the accentuations and durations, they would differ from each other in the details of temporal treatment. For example, the *'ūd* may reproduce a beat by a single stroke or by a succession of two short strokes an octave apart, while the *qānūn* may subdivide the note into several shorter strokes. Thus, divergent components would operate within a unified rhythmic framework, as "counteraccents often disguise the basic rhythm, which, however, remains latent and is easily recognized by those who know" (Sachs, 1953, p. 87-88).

Also common was the creation of melodic disparity, or perhaps a polyphonic effect when, for example, in a short ensemble refrain some instruments played a

melodic sequence that ascended to the upper tonic while others concurrently provided a "countersequence" that descended to the lower tonic. Heterophony also occurred when an accompanist for example a *qānūn* player, interpreted each of the phrases of a leading vocalist with a slight delay, as he trailed behind rather discreetly. Furthermore, heterophony was discernible through the subtle variances that characterized the ways in which the vocalists sang together and in relation to the leading soloist.

## Musical Hierarchies

Within the ensemble, hierarchy typified the musical relationship between the featured singer, referred to as *muṭrib*, literally the producer of *ṭarab*, and the accompanying ensemble. Conveying an added textual message through *kalām* (words), the singer enjoyed certain musical liberties and prerogatives. As shown by detailed analyses of *qaṣīdah* performances recorded in Cairo roughly between 1904 and 1932 (Racy, 1977), in a typical *takht* performance the vocal line of the *muṭrib* tended to be more elaborate in terms of rhythmic nuances and melodic embellishments than that of the vocal or instrumental accompanists. Furthermore, the singer's part was dynamically more prominent than that of any other ensemble member. During a performance the *muṭrib* was the musical vanguard who enjoyed greater freedom to interpret and improvise, as well as to take the lead in exploring the tonal areas within the *maqām* and to execute modulations to new *maqāmāt.*

Collectively, the accompanists had to support the singer through a steady metric or accentual background and to fill in the short pauses between the vocal phrases with short instrumental "interludes" or *lawāzim* (singular, *lāzimah*). Either together or individually, they also inserted fillers that roughly reiterated each of the vocal phrases, thus producing what is generally known as *tarjamah* (imitation, literally "translation"). While the singer was performing, the instrumentalists reinforced his vocal line through subtle heterophonic "echoing" in the background, a phenomenon sometimes referred to as *tawrīq,* literally "covering with a thin layer of paper or plaster". The role of the vocal accompanists was similarly directed toward supporting the leading vocal line. For example, in the middle of the *dawr,* (a partially precomposed vocal genre), they alternated with the *muṭrib* in call-and-response passages and held brief drones against which the *muṭrib* improvised and deviated momentarily from the mode.

Sometimes a sense of hierarchy was implicit in the process of establishing a musical-mental state conducive to performing or improvising effectively. The accompanists were expected to prepare the leading soloist, whether singer or instrumentalist, musically by inducing within him a feeling of *salṭanah.* This state of ecstatic inspiration is linked to the *maqām* of the performance and is

usually explained as the domination of a melodic mode over the listener. When under the influence *of salṭanah* in *maqām Rāst,* for example, a musician would feel an urge to play in that *maqām,* and would thus perform well and with intense feeling in *Rāst.* In a *takht* performance, *salṭanah* was created through a collective and collaborative process.

Historical data and reports of older musicians indicate that the *waṣlah*, a suite-like compound form typical of *takht* music during the late nineteenth and early twentieth centuries, the sequence of the inner genres (all in the same *maqām*) had an implicit teleological purpose. Throughout the decades, the generic components appear to have varied, and the generic order and content to have been flexible. For example, in the early 1930s, one common order of components would have been: an instrumental prelude often consisting of a short solo improvisation on the *'ūd* followed by a precomposed instrumental *takht* piece, typically a *samā'ī* or a *dūlāb*; *taqāsīm*, for example on the violin or *nāy*; a precomposed vocal piece, usually a *muwashshaḥ* (a metric song performed by the entire ensemble); *taqāsīm* on the *qānūn* followed by *layālī* and *mawwāl* (two improvisatory vocal genres sung by the *muṭrib* with *qānūn* accompaniment); and finally a *dawr*[4]. Such a generic sequence was perfectly suited for arousing a sense of *salṭanah* in the performers, especially the vocalist. By hearing the preliminary material and engaging in the precomposed and improvisatory "warm-ups" in the *maqām* of the performance, the *muṭrib* would have gradually entered into a state of *salṭanah*. This psychological state continued throughout the *waṣlah* eventually leading to the *dawr*, and may have manifested itself best in the virtuosic and ecstatically charged responsorial passages[5].

[4] Some Egyptian writers, including Kāmil al-Khula'ī, (*ca.* 1904, p. 89-90) and Aḥmad Abū al-Khiḍr Mansī, (1965/66, p. 61-65) both of whom briefly discuss the *waṣlah* content of the late 19th century, provide further information for example stating that at the time, the performance began with a *bashraf* (or *peshrev*, a precomposed instrumental piece that also prefaced the Ottoman classical *fasil*) and that the evening performance consisted of three *waṣlāt*, the last ending with a *qaṣīdah,* a song usually improvisatory using classical poetry as text (Khula'ī ca. 1904, p. 90. For further information, see also Lagrange 1996, p. 86-97 and Abou Mrad 2004, p. 204-207). Lack of early recordings of complete *waṣlah* performances obviously makes it difficult to determine the exact content of this genre, keeping in mind that the 78-rpm disc medium and the commercial considerations of the record companies gradually favored short works that were newly composed and commissioned (see Racy 1977, p. 138-160). Nonetheless, these and other authors speak of the ecstatic implications of the *waṣlah* as structure. The sequence described in this article, according to older Cairo musicians I met in the early 1970s and to some historical accounts, was accepted as the norm by the Cairo Radio Station in the early 1930s and was essentially followed in the performances of such major artists as Ṣāliḥ 'Abd al-Ḥayy (see Racy 1983b).

[5] For further information on the phenomenon of *salṭanah* and ecstatic transformation, see Racy (2003, p. 120-146).

When the *takht* played purely instrumental music, aspects of compatibility, individuality, reciprocity, and hierarchy remained fundamental to the musical texture and structural organization. Heterophony still predominated and in many cases displayed a high level of complexity. A *takht* performance of a *bashraf* (Turkish: *peshrev)* or *samā'ī* (Turkish: *saz semai),* played by the entire ensemble, often sounded like a group of simultaneous interpretations in full synchrony with one another. Each instrumentalist was fully recognized, not only by the timbre of his instrument but also by the individualized nature of his musical rendition of the melodic outline.

In a performance featuring a leading solo instrumentalist, often the *takht* leader, a coordinated hierarchical relationship existed. The featured artist's role vis-à-vis the rest of the group became comparable to that of a singer in terms of prominence, degree of ornamentation, and freedom of interpretation and deviation.

## The *Taḥmīlah*

Genres allowing for more than one solo segment in alternation with ensemble refrains, such as the *taḥmīlah,* were part of the *takht* repertoire. The *taḥmīlah* structure enabled *takht* members to affirm their individuality as well as their ability to work together musically, thus serving as an ideal vehicle for expressing the basic social and aesthetic principles of *takht* music. In Arab music of the Near East, particularly Egypt, the *taḥmīlah* is recognized as a standard compositional genre. It is an instrumental piece, usually between five and ten minutes long, or perhaps longer. Although precomposed in a specific *maqām*, a *taḥmīlah* incorporates improvisatory passages that usually modulate to other *maqāmāt.* Essentially metric, it follows an overall rhythmic pattern known as *waḥdah,* meaning "unit" or "single accent", and has four or eight beats, one of which is a *dumm* (accented stroke or deep-sounding beat) on the *riqq*. Salīm al-Ḥilū, an Arab music theorist, remarks that one of the most distinctive features of this form is its flexible nature. He adds that although the *taḥmīlah* follows established rules, it incorporates creative solo passages that alternate with responses by the rest of the ensemble (1961, p. 183) [6]. Meanwhile, such display of individual talent in a *taḥmīlah* performance, particularly in the solo-ensemble alternations, was described by Erlanger (1949, p. 184) as follows:

[6] According to Ḥilū, the *taḥmīlah* form originated among Turkish musicians as a stylized dance piece (1961, p. 183).

> Through this principal theme, each instrumentalist uses his ingenuity in creating variations, thus superbly demonstrating his virtuosity, musical knowledge, and skill as he passes from one mode to another, or transposes a melodic formula to diverse tonal degrees, or executes the most delicate modulations, or combines sustained notes, glissandi, syncopations, and trills that are the most audacious.

Such musical features are well illustrated in a 78-rpm disc recording of a *taḥmīlah* in *maqām Rāst Sūznāk*[7], made by Columbia, a record company active in Egypt in the 1920s (Racy 1976:32). The earliest listing I have found of this disc was in one of the company's Arabic catalogues that showed the date 1927 marked in ink and that advertised a wide variety of electrically-recorded discs (*Sharikat Kūlūmbiyā ca.* l927). Listed in an entry of instrumental (or *takht*) music by well-known artists from Egypt, this *taḥmīlah,* the composer of which is unknown, is approximately six and one-half minutes long, three minutes on Side One and three and one-half minutes on Side Two.

This recording features an *'ūd* player, a *qānūn* player, a violinist, and a *riqq* player, each of whom, with the exception of the *riqq* player, is specified by name on the disc label. The catalogue entry presents the musicians' names in the following order: the violinist, the *qānūn* player, and the *'ūd* player. All three performers were well-established artists.

The violinist, Sāmī al-Shawwā, was born in Aleppo, Syria in 1889, and came from a family of distinguished musicians. Growing up and pursuing his musical career in Cairo, Shawwā became one of the foremost violinists in the Arab world, as indicated by his popular honorific, *"Amīr al-Kamān"* (Prince of the Violin). He helped found a music school early in the last century, wrote methods for the violin, and emerged as a prolific recording artist and *takht* leader. Before his death in 1965, he earned numerous awards and performed in Berlin (1931) and Paris, as well as cities in North and South America (Rizq, 1936, p. 137). Shawwā was known for his hundreds of 78-rpm recordings (on Odeon, Columbia, and His Master's Voice), featuring solo *taqāsīm* and other instrumental pieces for *takht* ensemble, and as an accompanist for both male and female singers.

Muḥammad al-Qaṣabjī (1892-1966), the second artist, was a major Egyptian composer, perhaps more widely known in that role than as a performer on the *'ūd.* He too came from a family of musicians, and received religious training at an early age before becoming totally involved with secular music (Kāmil, 1971,

[7] This *taḥmīlah* is also widely referred to as *taḥmīlah Rāst,* and was listed as such in the record catalogue. The two *maqāmāt* are closely related. In relative pitch, the *Rāst Sūznāk* scale is usually written as: *c, d, e* half-flat, *f, g, a* flat*, b, c.*

p. 13). By the late 1920s, he accrued considerable fame as he composed numerous songs for the celebrated female singer, Umm Kulthūm. He was associated with an innovative vocal genre called *mūnūlūj ʻāṭifī* (sentimental monologue), which departed from the traditional norms of composition at the time. Modal and technical complexity characterized his compositional style and appears to have extended to his *ʻūd* playing as well.

**Figure 2. Samī al-Shawwā, from the cover of his violin method (Shawwā 1921).**

The third performer was the *qānūn* player, ʻAlī al-Rashīdī, a virtuoso on that instrument. His father, Muḥammad al-Rashīdī was head of a nineteenth-century *takht* active during the life of ʻAbduh al-Ḥāmūlī (Kāmil 1974, p. 23). ʻAlī also led a *takht* that accompanied the celebrated singer Muḥammad ʻAbd al-Wahhāb in his early songs, notably his *mawwāl* improvisations of the late 1920s. Of the three recording artists, Rashīdī is probably the least famous. Although his performances appear on many recordings from the 1920s and 1930s, his name is seldom mentioned in modern biographies.

The *taḥmīlah* piece thus presented may be understood on a variety of levels. In specific ways the performance exhibits structural patterns comparable to those

characterizing the musicians' inner social world. Compatibility of musical skills is amply displayed by Qaṣabjī, Rashīdī, and Shawwā as well as by the *riqq* player. The three featured instrumentalists all engage in improvising, modulating to different *maqāmāt*, and executing heterophonic subtleties. They all exhibit versatility as ensemble players, as soloists, as leaders in call-and-response passages, and as accompanists who render short ensemble refrains for one another [8].

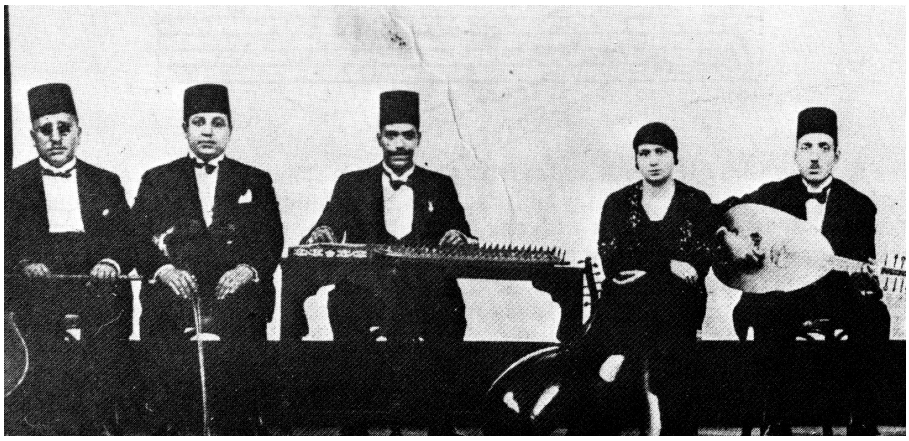


**Figure 3. Detail of an ensemble that performed at the Cairo Congress of Arab Music in 1932. Qaṣabjī is shown on the far right next to the female singer Umm Kulthūm (*Kitāb Mu'tamar al-Mūsīqá al-'Arabiyyah* 1933, plate 1).**

Individuality is a key feature of the recorded example. To begin with, each performer is individually recognized through the remarks addressed to him by name when he plays alone. Furthermore, the complex heterophony in the long ensemble parts highlighted the artists individually, as well as a group. Individuality is also made evident by each instrumentalist's individual style of playing throughout both the solo, and the call-and-response passages [9].

Reciprocity applies to almost all sections of the *taḥmīlah*. In the ensemble sections, it manifests itself in the heterophonic relationships of the melodic

[8] Through the early part of the twentieth century, *qānūn* players produced the accidental notes by pressing their fingers directly on the strings. In an informal interview I conducted with the Egyptian *qānūn* player, Muḥammad al-'Aqqād (d. *ca.* 1992), the late artist stated that *qānūn* tuning levers did not become fashionable in Cairo until the mid-1930s. Incidentally, this artist is the grandson of the Muḥammad al-'Aqqād mentioned in this article.

[9] In this case, particularly noteworthy is Shawwā's violin solo-refrain set, in which the artist includes relatively long and highly florid phrases. Well suited for the violin, his playing style seems to grant him special prominence and to bring the performance to a final and climactic phase.

parts. Here, the individual instrumentalists seem to exhibit a highly coordinated division of labor as they partake in dividing some notes rhythmically or filling in certain spaces. The *riqq* player and the performers on melody instruments reinforce one another musically. The *qānūn* and *'ūd* occasionally contribute to the rhythmic accent by sounding the downbeats on their lower strings, an octave below the middle range, in synchrony with the downbeat stroke of the *riqq*. This effect is heard particularly in the opening measures of each large ensemble section of the *taḥmīlah.* At one point the *riqq* also seems to abandon the "rigid pattern of meter and accent" and to engage in "playful fancy" (Sachs, 1953, p. 88). During the violin solo, the *riqq* sporadically performs two *dumm*-s*,* perhaps to create a sense of variation and to match the highly virtuosic and climactic passages of the violin. Reciprocity is perhaps best illustrated through the exchanges of musical roles and responsibilities in the call-and-response passages.

Aspects of hierarchy apply to the temporary roles of leadership played by each of the instrumentalists. When each musician plays his solo phrases within the call-and-response segments, the other melody instruments withdraw from the forefront into the more subtle role of droning or keeping the basic beat pattern. Then, when he introduces a new mode in his improvisatory "call", that mode is taken up by the ensemble in their refrain. The soloist also signals the end of his call-and-response set when he returns to the original mode of the piece, at the moment when a longer ensemble interlude would make an entry.

## Conclusion

This paper has demonstrated some basic parallels between a) the manner in which musicians of early-twentieth century Cairo worked professionally and interacted with one another and with their public, and b) the content of their performances in terms of form, texture, instrumentation, and musical division of labor. In other words, such phenomena as heterophony, solo playing, accompanying, and leading in call-and-response passages implied musical relationships of compatibility, individuality, reciprocity, and hierarchy. These dynamics also characterized the musicians' social roles and interactions.

However, such findings do not necessarily mean that the relationship between social context and musical behavior is unidirectional or that the two realms determine or predict each other. In order to fully understand the relationship between the two realms we must take into consideration a variety of musical and nonmusical factors. These include the nature of the performance event, the audience, and, in the case of the *taḥmīlah* discussed here, the conditions under which the recording was made.

Furthermore, we may have to look at the concept of "musical culture", or the musicians' society in terms of the broader realms of culture and history. Musi-

cians are part of a larger social and physical space and, as Nketia stresses, their culture is shaped by ideas formed both within their own milieu and in "the wider environment of their world of reality" (1981, p. 32). As a cultural expression, music may interact with aesthetic and ideological values that extend beyond the "culture center as core" (Nettl 1983, p. 139). In pre-World War I Egypt, the *takht* was influenced by a multiplicity of historical, geographic, political, and religious factors. For instance, from West Asia the repertoire may have borrowed some aspects of instrumentation, ornamentation, and a certain emphasis on the soloistic aesthetic. It may have also reflected African musical ideals in such matters as ensemble coordination and textural complexity. Musical cohesiveness within the ensemble may have been inspired by the choral singing of Egyptian Sufi brotherhoods, or less directly by the intimate courtly settings of earlier decades.

The study of *takht* music must also take into account the musicians' own creative endeavors. Stressing "the importance of intentionality in group expression", John Blacking has pointed out that beyond the mere dictates of culture, individual musicians make decisions that are inherently musical (1977, p. 12). Egyptian biographers provide ample information about musical innovations introduced by individuals such as Muḥammad ʻUthmān (1845-1900), whose vocal techniques enriched the *takht* musical traditions of his time. The singer and composer, ʻAbduh al-Ḥāmūlī, is known to have borrowed from the Turkish and Syrian musical traditions new *maqāmāt*, which he had used creatively in his own works and "in a manner suiting the Egyptian taste" (Khulaʻī, *ca.* 1904, p. 142; see also Abou Mrad 1991, p. 141-150).

This paper has aimed at interpreting a particular society and its music. The *takht* ensemble has been analyzed as an artistic and social institution representing late-nineteenth and early-twentieth century Cairo. Before its decline, the *takht* embodied a set of cultural and musical values that in some ways differed from those that characterized the Arab ensemble of later decades. By comparison, the latter, which often included more than twenty musicians, seemed to emphasize large group coordination and to adhere more closely to preset musical formats. In *takht* ensembles, musicians learned their repertoire aurally and often directly from the composers, who in most cases were *takht* members themselves. During *takht* performances, improvisation played a prominent role, and similarly precomposed pieces were subject to spontaneous reinterpretations, depending upon the audience's level of musical initiation and the degree of interaction between the listeners and the performers. Later on, the roles of the composers and interpreters became conceptually and artistically distinct. Thus, compositions were usually presented in fixed, often notated, renditions. Furthermore, exact unisons and octaves tended to prevail over flexible heterophony. Some ensembles have been performing with conductors in Western concert-like settings (Shawan

1984, p. 285-286). Although the larger Arab ensemble had inherited from the *takht* such features as the incorporation of the basic traditional instruments, the emphasis on the solo vocalist, and the modal treatment of melody, aspects of individuality, compatibility, reciprocity, and hierarchy seem to have become less obvious or to have taken new forms and configurations. In such a historical vein, we may look back at the *takht* music both as an intimate voice of its social milieu and as an expression of the local artists' creative minds.

## REFERENCES CITED

*Kitāb Mu'tamar al-Mūsīqá al-'Arabiyya*, 1933, Cairo, al-Maṭba'ah al-Amīriyyah.

*Sharikat Kūlūmbīya*, *ca.* 1927, [*General Catalogue*], Cairo, Wadī'Abū Fāḍil Press.

ABOU MRAD, Nidaa, 1991, « L'imam et le chanteur : Réformer de l'intérieur, une mise en parallèle de Muhammad 'Abduh et 'Abduh al-Ḥāmūlī » in *Les Cahiers de L'Orient n° 24*, p. 141-150.

ABOU MRAD, Nidaa, 2004, « Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l'Orient arabe », *Cahiers de musiques traditionnelles*, « Formes musicales », n° 17, Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 183-215.

ABU-LUGHOD, Lila, 1986, *Veiled Sentiments: Honor and Poetry in Bedouin Society,* Berkeley, University of California Press.

BAER, Gabriel, 1964, *Egyptian Guilds in Modern Times,* Jerusalem, The Israel Oriental Society.

BLACKING, John, 1977, "Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change", *Yearbook of the International Folk Music Council* 9, p. 1-26.

BOHLMAN, Philip V, 2003, "Music and Culture: Historiographies of Disjuncture", *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, edited by Martin Clayton, et *al.* New York, Routledge.

EBERS, Georg Moritz, 1879, *Egypt: Descriptive, Historical and Picturesque,* vol. 2, Clara Bell (trans.), New York, Cassell.

ERLANGER, Rodolphe d', 1949, *La Musique Arabe,* vol. V, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner.

ḤIFNĪ, Maḥmūd Aḥmad al-, 1935, « Himāyat al-Mūsīqiyyīn: Shaykh al-Ṭa'ifah », *al-Mūsīqá,* vol. 5, p. 1-3.

ḤILŪ, Salīm al-, 1961, *al-Mūsīqá al-Naẓariyyah,* Beirut, Dār Maktabat al-Ḥayāt.

KĀMIL, Maḥmūd, 1971a, *Muḥammad al-Qaṣabjī,* Cairo, al-Hay'ah al-Miṣriyyah al-'Āmmah li al-Kitāb.

KĀMIL, Maḥmūd, 1971b, « Al-Takht al-Sharqī », *al-Majallah al-Mūsīqiyyah*, vol. 2, Maḥmūd Aḥmad al-Ḥifnī (ed.), p. 23-24.

KHULA'Ī, Kāmil al-, *ca.* 1904 (1322 Hejira), *Kitāb al-Mūsīqī al-Sharqī*, Cairo, Maṭba'at al-Taqaddum.

LAGRANGE, Frédéric, 1996, *Musiques d'Égypte,* Paris, Cité de la Musique/Actes Sud.

LANDBERG, Carlo, 1885, « Notice sur les corporations de Damas par Elia Qoudsi », *Actes du Sixième Congrès International Des Orientalistes* (tenu en 1883 à Leide, deuxième partie, section 1 : Sémitique), Leiden, E. J. Brill.

LANE, Edward, 1966, *The Manners and Customs of the Modern Egyptians* (Reprinted from 1860 edition), London, Everyman's Library.

MANSĪ, Aḥmad Abū al-Khiḍr, 1965/1966, *Al-Aghānī wa al-Mūsīqá al-Sharqiyyah : Bayna al-Qadīm wa al-Jadīd,* Cairo, Dār al-'Arab li al-Bustānī.

NETTL, Bruno, 1979, "Musical Values and Social Values", *Asian Music 12(1)*, p. 129-146.

NETTL, Bruno, 1983, *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*, Urbana, University of Illinois Press.

NIEUWKERK, Karin van, 1995, *A Trade Like Any Other?: Female Singers and Dancers in Egypt*, Austin, University of Texas Press.

NKETIA, J. H. Kwabena, 1981, "The Juncture of the Social and the Musical: The Methodology of Cultural Analysis", *The World of Music 23(2)*, p. 22-35.

QURESHI, Regula Burchkhardt, 2000, "Confronting the Social: Mode of Production and the Sublime for (Indian) Art Music", *Ethnomusicology 44(1)*, p. 15-38.

RACY, Ali Jihad, 1976, "Record Industry and Egyptian Traditional Music: 1904-1932", *Ethnomusicology 20(1)*, p. 23-48.

RACY, Ali Jihad, 1977, "Musical Change and Commercial Recording in Egypt, ca 1904-1932", Ph.D. dissertation, Urbanan-Champaign, University of Illinois .

RACY, Ali Jihad, 1983a, "Music in Nineteenth-Century Egypt: An Historical Sketch", *Selected Reports in Ethnomusicology*, vol. 4, edited by Nicole Marzac-Holland and Nazir Jairazbhoy, Los Angeles, UCLA, p. 157-179.

RACY, Ali Jihad, 1983b, "The Waṣlah: A Compound-Form Principle in Egyptian Music", *Arab Studies Quarterly 5(4)*, p. 396-403.

RACY, Ali Jihad, 1988, "Sound and Society: The *Takht* Music of Early-Twentieth Century Cairo", *Selected Reports in Ethnomusicology: Issues in the Conceptualization of Music*, vol. 7, edited by J. Porter and A. J. Racy, Los Angeles, UCLA, p. 139-170.

RACY, Ali Jihad, 2003, *Making Music in the Arab World: The Culture and Artistry of Ṭarab*, Cambridge (UK), Cambridge University Press.

RAYMOND, André, 1957, « Une Liste des Corporations de Métiers au Caire en 1801 », *Arabica 4*/facsimile 2, p. 150-163.

RIZQ, Qisṭandī, *ca* 1936, *al-Mūsīqá wa al-Ghinā' al-'Arabī,* Cairo, al-Maṭba'ah al-'Asriyyah.

ROSEMAN, Marina, 1987, "Inversion and Conjecture: Male and Female Performance among the Temiar of Peninsular Malaysia", Ellen Koskoff (ed.), *Women and Music in Cross-Cultural Perspective,* Urbana, University of Illinois Press, p. 131-149.

ROUGET, Gilbert, 1985, *Music and Trance,* Chicago, University of Chicago Press.

SACHS, Curt, 1953, *Rhythm and Tempo,* New York, W. W. Norton & Co.

SEEGER, Anthony, 1979, "What Can We Learn When They Sing?: Vocal Genres of the Suya Indians of Central Brazil", *Ethnomusicology 23(3)*, p. 373-394.

SHAWAN, Salwa al-, 1984, "Traditional Arab Music Ensembles in Egypt Since 1967: The Continuity of Tradition Within a Contemporary Framework", *Ethnomusicology 28(2)*, p. 271-288.

SHAWWĀ, Sāmī al-, 1921, *Kitāb Ta'līm al-Kamanjah al-Sharqiyyah,* Cairo, n.p.

VILLOTEAU, Guillaume André, 1823 (2e éd.), « Description Historique, Technique et Littéraire, des Instruments de Musique des Orientaux », *Description de L'Égypte,* vol. XIII, Paris, Imprimerie C.L.F. Panckoucke.

VILLOTEAU, Guillaume André, 1826 (2e éd.), « De l'état Actuel de l'Art Musical en Égypte », *Description de L'Égypte*, vol. XIV, Paris, Imprimerie C.L.F. Panckoucke.

**RTMMAM n° 1 (2007)**

# Problèmes de typologie et de terminologie inhérents à l'approche musicologique des pratiques et répertoires musicaux arabes

SOUFIANE FEKI [*] en collaboration avec NIDAA ABOU MRAD

> « … *l'une des conséquences de la diversité des travaux menés par la première génération d'ethnomusicologues et leurs précurseurs est le* manque *déconcertant de concordance en ce qui concerne le vocabulaire et le discours. Il est difficile d'établir dans quelle mesure les termes peuvent être considérés synonymes, complémentaires et contradictoires et de déterminer les implications de leurs usages dans chaque cadre précis* ». (Blum – 1991, p. 28)

En ethnomusicologie, certains problèmes liés à la terminologie et à la typologie des différentes pratiques et répertoires musicaux demeurent épineux. À l'origine de ces problèmes on trouve, d'une part, l'usage de termes techniques et de concepts conçus par et pour la musicologie occidentale et, d'autre part, les résidus d'un vocabulaire souvent entaché d'ethnocentrisme, hérité de la littérature musicologique comparatiste et de son homologue orientaliste. Sur le plan typologique, nombre de traditions et de répertoires musicaux sont qualifiés, souvent à tort, de : ethnique, tribal, primitif, savant, folklorique, classique, populaire, etc.

[*] Soufiane Feki est docteur en musicologie de l'Université Paris Sorbonne, Paris IV, et maître-assistant à l'Institut Supérieur de Musique de l'Université de Sfax (Tunisie).

06 - Soufiane paginé POST9-.pdf 1 5/19/2007 9:34:57 PM

Les choses semblent cependant évoluer depuis l'avènement (relativement récent) d'une musicologie « autochtone » - parfois désignée par « ethnomusicologie native » - véhiculée par des chercheurs ayant accès à une connaissance intériorisée des traditions locales et appliquant une méthodologie scientifique imprégnée par la pensée occidentale. Cette évolution est synergique de celle d'une part importante de l'ethnomusicologie, laquelle, en se réclamant d'une démarche scientifique analytique, rejoint la musicologie analytique et s'intègre au projet de « musicologie générale » porté par de nombreux musicologues du début du XX$^{e}$ siècle [1].

Toutefois, l'imbroglio terminologique reste entier, notamment dans le cadre de la langue arabe. À titre d'exemple, la question terminologique a été au centre d'un colloque qui a réuni en décembre 2003 des musicologues maghrébins au Centre de la Musique Arabe et Méditerranéenne, sis au palais Ennajma Zahra (ou « palais du Baron d'Erlanger » en Tunisie). Le but en était de lancer le projet d'un lexique musical et d'une typologie des répertoires, ainsi que d'une terminologie, communs aux chercheurs concernés par la musique dite « classique du Maghreb ». Ce colloque n'a malencontreusement pas dépassé le stade d'une réflexion préliminaire, d'un constat, sans donner suite à d'autres rencontres.

Cet article propose une réflexion autour de cette question épineuse de la typologie et de la terminologie inhérente à l'approche musicologique des pratiques et répertoires musicaux dits « savants », « artistiques » ou « classiques », au sein de la sphère musicologique arabe. En confrontant les usages lexicaux musicographiques arabes à leurs homologues occidentaux, le propos est de tenter de cerner les critères permettant de proposer une approche typologique musicale appropriée.

## 1. Existe-t-il une « musique arabe » ?

Cette confrontation lexicale permet d'abord de dégager une tendance délibérée visant à adapter littéralement des termes occidentaux au discours musicographique arabe.

[1] La notion de musicologie générale des traditions constitue le propos central de la Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen et, notamment le titre de l'article de François Picard (2007) : « Pour une musicologie générale des traditions ». La notion de « musicologie générale » a par ailleurs été au centre des conférences données en 2006 par Jean-Jacques Nattiez au Collège de France.

06 - Soufiane paginé POST9-.pdf 2 5/19/2007 9:34:57 PM

Ce processus est observé dès 1932, avec le congrès de musique arabe qui s'est tenu au Caire cette année-là et qui avait pour propos central de jeter les assises d'une musicologie adaptée aux pratiques musicales vivantes du monde arabe [2]. Nonobstant les velléités scientifiques de cette réunion, le mode de désignation mis en vogue par les Orientalistes et qui consistait à affubler toutes ces pratiques de la dénomination « la musique arabe » (*Arabian music* en contexte anglophone) au singulier, fut retenu et arabisé pour devenir « *al-mūsīqā al-'arabiyya* ». En effet et au cours du premier tiers du XX^e^ siècle, Louis Ronzevalle (1899 et 1913), Maurice Collangettes (1904), Jules Rouanet (1922), Henry George Farmer (1929-2001) et Rodolphe d'Erlanger (1930), pour ne citer qu'eux [3], n'ont eu de cesse de recourir à cette expression pour désigner les pratiques musicales décrites par les traités médiévaux de langue arabe, tout en en extrapolant le champ sémantique pour couvrir les pratiques musicales traditionnelles citadines vivantes des principales villes du Maghreb et du Machreq. Jusqu'en 1932, les musicographes autochtones, menés par Muḥammad Kāmil al-Ḥula'ī (1904/1905), ont eu tendance à employer à ce propos la désignation « *al-mūsīqā a-š-šarqiyya* », signifiant « la musique orientale », et ce, en alternance avec l'expression « *al-ġinā' al-'arabī* » (« le chant arabe »).

Les musicologues comparatistes (Erich von Hornbostel, Kurt Sachs et Robert Lachman), qui ont participé en force aux commissions des instruments et de l'enregistrement du congrès du Caire, ont certes tenté d'introduire l'usage dans un contexte arabe de notions typologiques telles que musique rurale, traduite par *mūsīqā rīfiyya,* et musique citadine, traduite par *mūsīqā al-mudun* (*Kitāb Mu'tamar* …, R. 2007, p. 95, et Racy, 1992, p. 109-122). Cependant, coïncidant avec la montée en puissance du nationalisme culturel et politique arabe et tenue au Caire (centre de gravité de cette tendance), la réunion de 1932 semble avoir voulu, en récupérant l'expression « la musique arabe » et en l'arabisant, proposer un modèle culturel musical unitaire et central, en l'occurrence la musique citadine égyptienne, faisant bon ménage avec des variantes régionales et locales, citadines et rurales. Si l'expression « *al-mūsīqā al-'arabiyya* » est employée littéralement dès la fin du XIX^e^ siècle (Ronzevalle, 1899, p. 3) dans la sphère culturelle levantine et égyptienne, elle devient en pratique une sorte d'acte délibéré de foi et de cri de ralliement à l'arabité musicale chez les théoriciens égyptiens et levantins du milieu du XX^e^ siècle. Témoin en est la persévérance de

[2] Voir notamment *Kitāb mu'tamar …* (1933 ou 2007) et *Musique arabe, Le Congrès du Caire de 1932* (1992).

[3] Les titres des ouvrages d'orientalisme musical publiés par ces auteurs comprennent l'expression « musique arabe » en tant que sujet central de l'ouvrage.

bénédictin - observée jusqu'à ce jour - chez la majorité des théoriciens du Machreq à vouloir établir une échelle musicale générale arabe fixe, souvent confondue avec une division de l'octave en 24 quarts de ton égaux et unique pour toutes les pratiques musicales des pays arabes (Marcus, 1989).

Cette attitude prescriptive et normative, aux antipodes méthodologiques de la musicologie analytique, se double en général d'une démarche voulant ignorer, ou du moins réduire, les distinctions typologiques avérées, tant du point de vue du paradigme géographique et culturel de la diversité des pratiques régionales et locales, que de celui de la catégorisation intrinsèque, permettant de décrire sur un même territoire géographique une diversité opposant le citadin au rural, l'artistique au populaire, le traditionnel au moderne, le sérieux au divertissant.

Ce caractère monolithique de l'expression « la musique arabe » se trouve probablement à l'origine de l'émergence en réaction d'appellations régionales et locales, souvent préexistantes dans des cadres traditionnels, mais désormais entrecroisées avec des désignations catégorielles inhérentes à l'ethnomusicologie ou à la musicologie occidentale.

Toujours est-il que ces mouvements centrifuges ont accompagné la cristallisation en Égypte d'une pratique musicale à caractère institutionnel académique réinterprétant le patrimoine traditionnel égyptien et levantin, aussi bien que les chansons modernes, selon des normes d'exécution acculturées, tant du point de vue systémique que stylistique et esthétique[4]. C'est ce qui a conduit à terme l'usage musicographique égyptien à confondre la pratique musicale citadine égyptienne des années 1950-1960, récupérant et réinterprétant les legs égyptien, levantin et ottoman antérieurs, avec la notion de « *al-mūsīqā al-'arabiyya* ». C'est en tout cas ce qui est généralement enseigné dans les conservatoires d'Égypte et du Levant et véhiculé par les grandes chorales et les grands orchestres chargés d'interpréter « *al-mūsīqā al-'arabiyya* ».

## 2. Existe-t-il une « musique classique arabe » ?

La notion de « *al-mūsīqā al-'arabiyya* » se trouve parfois affinée par l'emploi de l'expression dérivée de « *al-mūsīqā al-'arabiyya al-klāsīkiyya* » (littéralement « la musique arabe classique »). Le terme « classique » arabisé permet en principe d'opérer une opposition catégorielle à la fois avec les traditions populaires, rurales et citadines et la musique de variété, mais il élude les spécificités

[4] Voir à ce titre Shawan (1984 et 1992), Lagrange (1996, p. 136-137) et Abou Mrad (2007).

régionales - tout comme le fait la notion de musique arabe tout court - lesquelles nécessitent l'adjonction d'une référence géographique : musique arabe classique du Maghreb, m. a. c. du Machreq, musique classique iraqienne etc. Dans ce cas l'expression « arabe classique » constitue un mode de précision catégoriel pour une pratique régionale particulière et non pas une référence à un modèle unique et central.

Cette distinction typologique, en se fondant sur son origine occidentale, en adopte par là même les qualités et les défauts.

La catégorie de « musique classique » recouvre en Occident une large chronologie et différents répertoires musicaux rattachés à divers styles et courants de pensée philosophique et esthétique. Ainsi la musique de la Renaissance et celles des époques baroque, classique, romantique, moderne et contemporaine sont toutes incluses dans le macro-répertoire appelé « la musique classique » occidentale. En tout cas, c'est ce qui apparaît dans les catalogues des maisons de disque non spécialisées et dans les rayonnages des disquaires un peu partout dans le monde.

Si la notion de classicisme [5], en faisant référence à des normes harmonieuses et rationnelles permanentes qui transcendent les circonstances poïétiques spatiales et temporelles originelles, permet de décrire un aspect intentionnel inhérent à la catégorisation étudiée dans le cadre musical arabe, son usage pose néanmoins plusieurs problèmes.

Le premier problème est identitaire, le terme classique charriant une imagerie très enracinée d'un point de vue culturel, et ce, nonobstant son aspiration à l'universalisme. Cet obstacle sémantique est souvent strictement esthésique dans la mesure où le public arabe a tendance à associer le qualificatif classique à la musique européenne dite classique, ce qui porte à confondre la catégorie musique arabe classique avec l'emploi par des compositeurs ou des interprètes arabes d'éléments systémiques [6] empruntés à la musique classique occidentale, voire avec la production de type musical savant occidental réalisée par des musiciens originaires du monde arabe (Beyhom, 2007).

[5] D'après Mahmoud Guettat (2003), « est classique tout ce qui est courant, suivi, connu et tout ce qui a des bases théoriques, il existe une différence entre le langage musical classique et le langage musical populaire ».

[6] Il s'agit parfois des emprunts faits au Bel Canto par des chanteurs et compositeurs arabes depuis les années 1930, certains professionnels et une part du public qualifiant de « chant classique » les vocalises et autres arpèges « opératiques » de la chanteuse syro-égyptienne Asmahane, interpolés par le compositeur égyptien Muḥammad Al-Qaṣabjī au milieu d'un phrasé apparenté à la tradition.

Par ailleurs, un tel usage, même s'il est intentionnellement fait dans le sens à la fois précis et global de « musique savante », n'exclut pas *de facto* toute association avec le concept d'école musicale classique dans un contexte arabe, ni d'éventuelles extrapolations à des notions apparentées de musiques romantique, néoromantique, néoclassique, contemporaine ou autres, arabes, ce qui permet de s'interroger sur la pertinence d'un tel emploi, dans la mesure où ces extrapolations font figure de fictions fallacieuses.

De plus, et même dans un cadre musicologique spécialisé où la pluralité des pratiques musicales régionales aurait été prise en compte, l'étiquette en question ne permet pas *a priori* de faire une nette distinction entre les pratiques traditionnelles et leurs homologues acculturées ou modernistes.

Notons enfin à cet égard l'application de l'épithète « *fuṣḥā* » à *mūsīqā* dans le sens de musique classique. Cet usage, observé depuis quelques années au Liban[7], présente l'intérêt de ne pas se contenter d'arabiser phonétiquement le terme « classique », mais de proposer un terme arabe originairement employé dans un contexte linguistique pour signifier « langue arabe littéraire » ou « classique » en opposition à « langue vernaculaire ». Cette translation étymologique, en évitant l'écueil identitaire susmentionné, continue cependant à poser les autres problèmes inhérents à l'emploi de la notion de musique arabe classique

## 3. Les notions de musique artistique et de musique savante dans un contexte arabe

De nos jours, les musicologues arabes utilisent fréquemment l'expression *al-mūsīqā al-mutqana*, littéralement « musique perfectionnée » (qui atteint *al-itqān* : « la perfection »). Mais le sens recherché à travers cette dénotation est en toute logique celui de « musique d'art » ou de « musique savante ».

En fait, cet usage est extrêmement ancien en musicographie arabe. Il remonte à l'époque de la fondation de l'empire arabe et de la formation d'une musique de cour arabe, c'est-à-dire pendant la seconde moitié du VII[e] siècle, lorsque les califes de la dynastie Omeyyade commencent à faire oeuvre de mécène et à stimuler à Damas l'éclosion d'une pratique musicale arabe artistique à partir des traditions musicales citadines de la région péninsulaire du Hedjaz. La nouvelle

[7] L'École de Musique des Pères Antonins (EMPA) comprend un département de « *mūsīqā fuṣḥā 'arabiyya* », désigné « département de musique classique arabe » en français. De même, l'Ensemble de musique classique arabe de l'université antonine s'appelle en arabe : « *Firqat al-mūsīqā al-fuṣḥā al-'arabiyya* ».

musique d'art est alors précisément distinguée par la désignation « *al-ġinā' al-mutqan* » signifiant « chant perfectionné » (Farmer, 1929/2001, ch. IV). L'application de cette appellation aux pratiques musicales artistiques arabes du XX^e^ siècle trouve ainsi sa légitimation historique.

D'aucuns cependant expriment en général leur refus de cette catégorisation qui dénigrerait en quelque sorte le reste des répertoires et notamment ceux des milieux populaires ou ruraux. Cela renvoie de fait au débat ethnomusicologique qui oppose en général les tenants de la ségrégation typologique en traditions populaires *vs* traditions artistiques à ceux qui, dans la lignée des musicologues comparatistes, se contentent d'opérer une distinction entre traditions citadines et rurales, sans préjuger de l'éventuelle « qualité artistique » d'une pratique donnée, voire en montrant une certaine préférence à l'endroit des pratiques populaires, comme l'illustrent les propos d'Alain Besson (1987, p. 15) : « Il ne faut pas faire la distinction en termes de musique savante et musique populaire, mais plutôt en terme de musique coupée de son environnement et musique reliée à la vie et dont la fonction s'inscrit au cœur même du réel ».

Il reste que l'expression « *mūsīqā mutqana* » semble être plus à même de refléter la caractérisation artistique d'une pratique musicale donnée, en contexte arabe, qu'une référence au classicisme entachée d'ambiguïté. Certes il est possible d'arabiser littéralement la catégorie musicale « artistique » en employant l'expression « *mūsīqā fanniyya* », en référence au terme *fann* signifiant art, ce que reflètent quelques écrits musicologiques contemporains[8], mais la formulation « *mūsīqā mutqana* » demeure plus crédible en vertu de son enracinement historique.

Plus problématique encore est l'usage musicologique arabe de l'expression « *mūsīqā 'ālima* » qui n'est autre que l'arabisation de la notion de « musique savante ». Celle-ci est définie clairement par Gilbert Rouget (1968) en tant que tradition musicale dotée d'une théorie écrite. Cette expression prête cependant à équivoque. Elle est problématique dans un contexte francophone, dans la mesure où c'est précisément le musicien - et non pas la musique - qui est supposé être savant, car doté d'un savoir théorique musical. La transposition au contexte musicologique arabophone est encore plus douteuse. Certes, plusieurs auteurs arabes[9] emploient depuis de nombreuses années cette expression, mais celle-ci

[8] Cet usage se retrouve dans plus d'un article de la seule revue musicologique arabophone actuelle : *Al-Baḥṯ al-mūsīqī* éditée à Amman par l'Académie arabe de musique.

[9] Toujours dans le cadre de la revue musicologique *Al-Baḥṯ al-mūsīqī* précitée.

suscite d'importantes réticences à la fois chez les spécialistes et au sein du public.

La première réserve concerne la notion d'intellection associée à l'écriture. L'amalgame est, en effet, souvent fait entre le fait d'écrire la théorie du système inhérent à une pratique musicale donnée et celui de noter le corpus de celle-ci, ce qui fait que d'aucuns excluent abusivement du champ des musiques savantes les traditions reposant sur la transmission orale. Jean-Marc Chouvel n'affirme-t-il pas que « par l'écriture, la musique devient véritablement savante, définitivement transmissible, elle accède à une logique déductive quasi mathématique » ? Toujours est-il qu'il précise son assertion : « Sauf que le monde regorge de musiques savantes qui ne sont pas écrites et que la musicalité excède définitivement son squelette scriptural. C'est particulièrement vrai pour ces répertoires de tradition orale que l'on a voulu noter dès la fin du dix-neuvième siècle, pour leur sauvegarde ... mais aussi pour leur perte » (Chouvel, 2005, p. 171). En tout cas, l'effort médiéval de théorisation scripturale des traditions musicales est antérieur dans la sphère culturelle arabe par rapport à son homologue occidentale. Les grandes traditions musicales citadines du Machreq et du Maghreb sont dotées de théories écrites, explicitant leurs données systémiques mélodiques et rythmiques, certes souvent d'une manière incomplète et incohérente du point de vue de la formulation, mais d'une manière suffisamment docte pour accéder au statut de musique savante.

L'autre réticence concerne le public. Celui-ci craint en général qu'une musique savante ne revête un caractère rationnel et abstractif tel que lui soit aliéné tout auditeur non averti ou non initié.

Seulement, avec les nouveaux moyens de diffusion de masse, les musiques dites savantes du monde arabe sont devenues plus accessibles qu'autrefois et ce, tant d'un point de vue technique ou matériel que du point de vue esthésique. Il n'est donc pas prudent aujourd'hui de ramener cette catégorisation à la question de l'appartenance socioculturelle de celui ou de celle qui perçoit la musique.

De même, ces traditions, dans leur pluralité géographique et culturelle (Maghreb, Machreq et Péninsule arabique), dont les origines remontent à l'époque des Abbassides, enrichis par les répertoires de cour, jadis pratiqués dans les contextes culturels arabo-persano-ottomans, sont devenues aujourd'hui partie intégrante du patrimoine culturel arabe commun, donc bien plus accessibles.

Outre le fait que les répertoires musicaux savants à travers le monde arabe partagent des modes de fonctionnement semblables, transgressant ainsi les frontières des différents pays, le processus de transmission et d'apprentissage qui leur assure la pérennité leur confère, de surcroît, un statut qui les distingue irrémédiablement des autres répertoires musicaux locaux.

06 - Soufiane paginé POST9-.pdf 8 5/19/2007 9:34:57 PM

## 4. Catégorisation systémique

Il reste que toute catégorisation doit reposer sur des critères précis, qui tiennent compte des données géographiques, systémiques, formelles poïétiques et organologiques. Les traditions citadines de la *nūba* maghrébine (dans ses différentes composantes locales), de la *waṣla* égyptienne, du *faṣil* syrien, du *maqām* iraqien et du chant de Sanaa répondent *a priori* le mieux dans un contexte culturel arabe aux notions de musique artistique, savante ou classique. Les répertoires concernés accusent des ressemblances saillantes au niveau macroformel du fait de la prédominance de la conception en suite instrumentale et vocale axée sur un mode [10] donné. L'ordre de succession des formes réalise ce que Bernard Lortat-Jacob (1987, p. 54-56) désigne par « parcours obligé » : la durée des éléments échappe au modèle, mais non leur importance respective. Aussi le modèle intervient-il dans leur ordre d'apparition, qui est régulé par des seuils de gradation et de rupture.

Le modèle mélodique modal unique pour chaque parcours en assure l'unité eu égard à la diversité des traitements successifs caractérisant la rythmique, les microstructures formelles et les origines patrimoniales culturelles, avec leur diversité textuelle du point de vue idiomatique.

L'exemple de la *waṣla* est instructif à cet égard, avec la dialectique triphasée qui y est observée selon Nidaa Abou Mrad [11]. La première phase est celle des ouvertures instrumentales fixes ou patrimoniales, sujettes à des variations improvisées, autrement dit à une improvisation de type monomodulaire, selon le lexique de Bernard Lortat-Jacob (1987, p. 49-59) : *dūlāb, bašraf, samā'ī* instrumentaux et *muwaššaḥ* vocal. La deuxième phase est celle des séquences sujettes à une improvisation de type plurimodulaire à caractère cantillatoire : *taqsīm* instrumental, *mawwāl* ou *qaṣīda* non mesurée vocaux. La troisième

[10] La notion de mode est prise ici dans un sens général qui permet de couvrir celui de *maqām* (Machreq) et de *ṭba'* (Maghreb), et ce, en transcendant les réserves émises à cet égard par Harold Powers (Powers & Wiering, 2001).

[11] « Face à l'unité modale qui traverse toutes les phases et face à la diversité des genres qui caractérise et la *waṣla* dans son ensemble et ses différentes phases, ces dernières semblent tenir leur légitimité de trois critères essentiels qui tendent à regrouper les séquences et à les ancrer dans leurs phases respectives : processus créatif mis en œuvre, caractère rythmique et origine culturelle. La forme musicale de chaque séquence paraît résulter de la convergence de ces contraintes. Aussi l'aspect global du parcours obligé désigné par *waṣla* peut-il être identifié à une tentative de figurer un mode donné par une diversité de séquences compartimentées au sein des trois phases successives du parcours en fonction des critères de modèle d'élaboration, de rythmique et d'origine culturelle, au sein de la tradition musicale savante issue de la *Nahḍa* en Égypte » (Abou Mrad, 2004, p. 207-208).

phase est celle des synthèses formelles assujetties à une improvisation de type plurimodulaire interpolatif : *dawr* et *qaṣīda* mesurée sur *waḥda*, ainsi que *taḥmīla* pour les parcours strictement instrumentaux. Une *waṣla* donnée se compose d'un choix de microformes opéré au sein des catégories susmentionnées. Quant à l'origine culturelle des éléments microformels ainsi intégrés, elle obéit de même à ce schéma ternaire, dans la mesure où la première phase repose surtout sur des formes importées, ouvertures ottomanes et *muwaššah* alépin, que la deuxième inclut des formes cantillatoires fortement influencées par le pôle culturel religieux et que la troisième phase est caractérisée par des formes plutôt égyptiennes. Il en est de même des textes chantés. L'arabe classique est de règle dans la première phase, avec la forme *muwaššah.* Pour les deux phases suivantes, deux options sont possibles : une *waṣla* en langue vernaculaire égyptienne, faisant se succéder *mawwāl* (non mesuré) et *dawr* (mesuré)*,* ou bien une *waṣla* en langue arabe classique, faisant se succéder *qaṣīda* non mesurée et *qaṣīda* mesurée (Abou Mrad, 2004, p. 207-208 et Lagrange, 1996, p. 86-95).

Des schémas similaires sont observés dans le cadre des autres traditions citadines caractérisées par l'impératif de parcours obligé axé sur un mode donné. C'est le cas du *faṣil* alépin, semblable à la *waṣla,* hormis l'absence (du moins au début du XX$^{e}$ siècle) des formes *dawr* et *qaṣīda* mesurée sur *waḥda,* remplacées par le *muwaššah* à responsorial improvisé et, plus récemment par le *qadd* ou chanson populaire en langue vernaculaire. Il en est de même pour le *maqām* iraqien et le chant de Sanaa (*al-ġinā'a-ṣ-ṣan'ānī*), qui obéissent à la structuration temporelle du parcours obligé modal improvisatif (Lambert, 1997, p. 109-110).

Quant à la *nūba* maghrébine, elle obéit également à cette norme, tout en présentant, selon la pratique « à l'ancienne », des microformes instrumentales et vocales (*istiftāḥ, mṣaddar, tūq, silsila, tūšiya, muwaššah, zajal, šġul,* etc.) à caractère précomposé dominant. Aussi ces formes sont-elles moins assujetties à l'improvisation plurimodulaire (dans ses variantes cantillatoire et interpolative), mais plutôt à l'improvisation monomodulaire qui veut que les différents interprètes de la même phrase musicale en produisent simultanément différentes variantes, ce qui donne lieu à une forte hétérophonie.

Cette fixité apparente du répertoire citadin observée au Maghreb reflète probablement l'impératif de pérennisation de l'héritage médiéval, qui anima au cours des siècles antérieurs tant les musiciens dépositaires de la tradition que le public. Les dernières décades ont cependant vu le développement de séquences obéissant à un schéma improvisatif plurimodulaire cantillatoire à partir de la forme du *istiḫbār* (Poché, 1995).

Il reste que, d'un point de vue esthésique et grâce aux progrès technologiques en matière de diffusion des produits culturels et à la forte mobilité des artistes,

06 - Soufiane paginé POST9-.pdf 10 5/19/2007 9:34:57 PM

l'écoute de ces traditions a transgressé les frontières géographiques et culturelles, tandis que les formes qui y sont articulées sont elles aussi d'origines culturelles diverses, remontant souvent aux anciennes musiques de cour.

Cependant, l'usage alterné et mélangé de dialectes locaux et de l'arabe littéraire, laisse penser que l'héritage de la musique de cour fut combiné avec les corpus musicaux locaux et les structures mélodiques modales et rythmiques territoriales, engendrant des métissages féconds, notamment du point de vue de l'enrichissement rythmique métrique. Cela est facilement repérable dans la *nūba* tunisienne, avec l'alternance des genres littéraires *muwaššah,* poésie en langue arabe classique, et *zajal,* tout autant qu'au sein de la *waṣla* égyptienne. On pourrait expliquer par ailleurs la greffe d'éléments des dialectes régionaux sur des textes en arabe littéraire par la différenciation culturelle régionale, observée depuis l'éclatement de l'empire arabe et du tronc commun traditionnel musical médiéval arabe, persan et turc. « Il reste que l'on traça et ferma des frontières, la tradition musicale étendit ses racines non plus horizontalement mais verticalement » (During, 1993, p. 32). Cependant, l'usage des langues vernaculaires dans ces contextes n'implique en aucun cas que les traditions musicales concernées relèvent du type rural ou populaire, plutôt que du type artistique ou savant, cette ségrégation étant tributaire plutôt de critères musicaux intrinsèques.

Sur le plan systémique, tous ces répertoires reposent, en effet, sur un système mélodique modal commun, appelé *maqām* au Machreq et *ṭba'* au Maghreb, qui régente la poïétique musicale, étant donné que chaque *waṣla* est dédiée à un *maqām* donné et chaque *nūba* est axée sur un *ṭba'* déterminé (Guettat, 1980, p. 398). Les systèmes modaux des *maqāmāt* (pl. de *maqām*) et des *ṭubū'* (pl. de *ṭba'*) présentent entre eux et au-delà des frontières politiques de fortes ressemblances, tant au niveau de leurs échelles qu'au niveau de la combinatoire des cellules modales (ou *ajnās*, pl. de *jins*). Contrairement à leurs homologues des traditions populaires, les phrases inscrites dans le cadre d'un *maqām* ou d'un *ṭba'* donné présentent en général un ambitus dépassant l'hexacorde et s'élaborent selon une articulation mélodique et rythmique fort complexe.

De même, l'interprétation de ces répertoires repose sur des formations vocales et instrumentales restreintes, le modèle en étant le *taḥt* proche oriental, composé d'un chanteur et de deux à quatre instrumentistes - *qānūn* (cithare tabulaire à cordes pincées), *'ūd* (luth à manche court), violon, *nāy* (flûte oblique), *riqq* (tambourin à sonnailles). Il s'agit d'associations de solistes capables de produire un phrasé improvisé et de tisser, en conséquence, une hétérophonie sophistiquée, ce qui est incompatible avec les orchestres modernes où se multiplient les effectifs (Lagrange 1996, p. 83-86 et Abou Mrad, 2004, p. 203-204). Notons

également l'absence d'instruments à anche (*zurna, mizmār* ou *zukra*), qui sont spécifiques des pratiques populaires.

## 5. La tradition en question

Il ressort de ce qui précède que la notion de musique artistique ou *mutqana* dans un contexte arabe est appelée à reposer avant tout sur des critères systémiques et poïétiques précis : richesse du matériau mélodique modal employé, sophistication de l'articulation mélodique et rythmique, caractère improvisatif de la performance. De même, la notion de musique savante ne fait que se cumuler à celle de musique artistique, en rajoutant la composante théorique de l'explicitation par écrit des systèmes mélodiques et rythmiques pratiqués. Il reste que cette approche typologique demeure étriquée et dépourvue de pertinence si elle ne se fonde pas sur ce qui est à l'origine de ces pratiques et les régente dans leurs tréfonds, à savoir la notion complexe de tradition musicale - traduite en arabe par *taqlīd mūsīqī* - telle qu'elle transparaît à partir des nouvelles approches ethnomusicologiques.

Ainsi Jean During (1994, p. 33) opère-t-il une distinction importante entre tradition coutumière, artisanale, réitérative, mimétique ou répétitive, d'une part et, d'autre part, tradition sapientielle, savante, artistique, initiatique ou de haute tradition. Le propre d'une tradition musicale initiatique est précisément de transmettre à l'initié, en plus d'un corpus patrimonial, un savoir et un savoir-faire lui permettant de reformuler des parts de ce corpus et de produire du nouveau en conformité avec les modèles hérités et leurs normes implicites, les nouvelles réalisations étant appelées à devenir à leur tour des modèles s'insérant au sein d'un corpus continuellement renouvelé. François Picard (2001, p. 231), quant à lui, met l'accent sur la conception herméneutique de la tradition musicale : « La tradition transmet le devoir d'interpréter et de transmettre » ; elle se constitue en tant qu'herméneutique des modèles pour lesquels elle assume, en même temps, le rôle de vecteur.

Certes, l'apprentissage des répertoires musicaux citadins connaît un regain d'intérêt dans les pays arabes. Preuve en est le nombre de conservatoires et d'instituts supérieurs de musique qui ne cesse de croître. Ce caractère « scolastique » n'est certes pas nouveau, étant donné que l'historiographie musicale arabe mentionne des « écoles musicales » renommées, telles que celles instaurées par Ishāq Al-Mawṣilī à Bagdad (VIII$^{e}$ siècle), par Ziriyāb à Cordoue (IX$^{e}$ siècle) ou par ʻAbduh al-Ḥāmūlī au Caire (XIX$^{e}$ siècle), avec le support du mécénat califal et khédivial. Il procède cependant d'une démarche moderniste rompant en profondeur avec celle de l'initiation traditionnelle.

L'aspect institutionnel qui caractérise l'enseignement et la transmission du savoir musical se réclame, en effet, des apparats de la science et de l'art perfec-

tionné. Il passe néanmoins outre la notion cruciale d'herméneutique traditionnelle. Son approche se concentre sur l'apprentissage d'un corpus mixte, où cohabitent répertoire patrimonial - appelé *turāṯ* ou *qadīm* (ancien) en arabe - et compositions résolument modernistes - appelé *a'māl jadīda* (œuvres nouvelles) ou *a'māl ḥadīṯa* (œuvres modernes) en arabe - du point de vue systémique et poïétique. Cet enseignement procède d'une vision techniciste, en recourant à des « méthodes » d'apprentissage didactique qui sont calquées sur les modèles scolaires occidentaux. Il fait surtout l'économie du travail de maturation des modèles acquis en vue du développement des facultés improvisatives chez l'impétrant.

## Conclusion

Cette analyse permet de repérer trois types de pratiques musicales dans un contexte culturel arabe : celles qui relèvent d'une tradition réitérative, celles qui procèdent d'une tradition initiatique et celles qui s'inscrivent dans une option moderniste.

Le premier type est intrinsèquement lié à une fonctionnalité sociale, tandis que le deuxième, tout en pouvant s'intégrer, selon le contexte, à un usage rituel religieux ou à un divertissement de cour, cultive une certaine propension artistique créative, souvent dotée d'un savoir théorique écrit.

Le troisième type donne lieu à une très vaste palette d'expressions musicales, allant du divertissement populaire de masse à la création artistique sophistiquée selon des normes acculturées, parfois théorisées.

Les deux premiers types se partagent l'appellation ambiguë de musique traditionnelle, traduite par *mūsīqā taqlīdiyya*, tandis que le deuxième et le troisième types sont compatibles, dans certaines conditions, avec les étiquettes également ambiguës de musique artistique (*mūsīqā mutqana* ou *fanniyya),* de musique savante (*mūsīqā 'ālima)* et de musique classique.

Cette mise à plat notionnelle et étymologique aura permis surtout la mise en exergue de l'important travail qui reste à faire dans la perspective de l'élaboration de typologies musicologiques cohérentes dans le contexte culturel arabe, voire à l'échelle de cette musicologie générale des traditions qui est à l'ordre du jour.

## Bibliographie

*Kitāb mu'tamar al-mūsīqā al-'arabiyya. 1350 H – 1932 M* [Livre du congrès de musique arabe. 1350 de l'Hégire – 1932, ère chrétienne]*,* 1933 (R. 2007), Le Caire, Imprimerie Boulac, réédité au Caire par le Haut-conseil de la Culture.

*Musique arabe. Le Congrès du Caire de 1932,* 1992, Schéhérazade Quassim Hassan (éd.), Le Caire, CEDEJ.

ABOU MRAD, Nidaa, 2004, « Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l'Orient arabe », *Cahiers de musiques traditionnelles n° 17,* « *Formes musicales* », Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 183-215.

BESSON, Alain, 1987, « À propos de l'analyse d'une musique de tradition orale », *Marsyas n° 2*, Paris, IPMC, p. 15.

BLUM, Stephen, 1991, « European Musical Terminology and the Music of Africa », *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*, Chicago, The University of Chicago Press.

BEYHOM, Amine, 2007, « Des critères d'authenticité dans les musiques métissées et de leur validation », *filigrane 5*, « Musique et globalisation », Paris, l'Harmattan.

CHOUVEL, Jean-Marc, 2005, « Ce que l'Occident doit encore apprendre de l'Orient », *De la théorie à l'art de l'improvisation : analyse de performances et modélisation musicale*, Mondher Ayari (dir.), Paris, Delatour, Coll. « Culture et cognition musicales », p. 171-180.

COLLANGETTES, Maurice, S.J., 1904, « Étude sur la Musique Arabe », *Journal Asiatique*, dixième série, tome VIII, Paris, Ernest Leroux (éd.), p. 365-422.

DURING, Jean, 1993, « Musique, nation et territoire en Asie Centrale », *Yearbook of Traditional Music*, vol. 25.

DURING, Jean, 1994, *Quelque chose se passe : le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Paris, Verdier.

ERLANGER, Rodolphe d', 1930-1959, *La musique arabe*, tomes I (1930), II (1932), III (1935), IV (1939), V (1949) et VI (1959), Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner.

FARMER, Henry George, 1929 (R. 2001), *A History of Arabian Music to the XIII$^{th}$ Century*, Londres, Luzac, réédité à New Delhi par Goodword Books.

GUETTAT, Mahmoud, 1980, *La musique classique du Maghreb*, Paris, Sindbad, coll. *Homme et sociétés*.

GUETTAT, Mahmoud, 2003 (inédit), « La terminologie et les données musicales dans le répertoire des *nūba* maghrébine », *Actes du colloque : Terminologie de la musique classique du Maghreb*, Tunis, Centre de la Musique Arabe Méditerranéenne, 16 et 17 décembre 2003.

HULA'Ī, Muḥammad Kāmil al-, 1904/1905 (1993), *Kitāb al-mūsīqī a-š-šarqī* [Livre du Musicien oriental], réédité au Caire par Maktabat a-d-Dār al-'arabiyya li-l-kitāb.

LAGRANGE, Frédéric, 1996, *Musiques d'Égypte*, Paris, Cité de la Musique/Actes Sud, coll. Musiques du Monde.

LAMBERT, Jean, 1997, *La médecine de l'âme*, Nanterre (France), Société française d'ethnologie.

LORTAT-JACOB, Bernard, 1987, « Improvisation : le modèle et ses réalisations », *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, ouvrage collectif, Bernard Lortat-Jacob (éd.), Paris, SELAF, p. 45-59,

MARCUS, Scott Lloyd, 1989, *Arab Music Theory in the Modern Period*, thèse de doctorat, Los Angeles, UCLA.

PICARD, François, 2001, « La tradition comme réception et transmission (Qabala et Massorèt) », *Approches herméneutiques de la musique*, Jacques Viret (éd.), Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, p. 221-233.

PICARD, François, 2007, « Pour une musicologie générale des traditions », *Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen*, Baabda (Liban), Publications de l'Université Antonine, p. 37-55.

POCHÉ, Christian, 1995, *La musique arabo-andalouse*, Paris, Cité de la Musique/Actes Sud, coll. Musiques du Monde.

POWERS, Harold & WIERING, Franz, 2001, « Mode », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (éd.), Londres, Macmillan.

RACY, Jihad, 1992, « Musicologues comparatistes européens et musique égyptienne au Congrès du Caire », *Musique arabe. Le Congrès du Caire de 1932*, Schéhérazade Quassim Hassan (éd.), Le Caire, CEDEJ, p. 109-122.

RONZEVALLE, Louis, 1899, Introduction et commentaires de l'édition critique arabe de *A-r-Risāla a-š-šihābiyya fī a-ṣ-ṣinā'a al-mūsīqiyya li-a-d-duktūr Miḫā'īl Maššāqa* [*Épître šihābienne sur l'art musical du docteur Miḫā'īl Maššāqa*], Beyrouth, Imprimerie des Pères Jésuites.

RONZEVALLE, Louis, 1913, « Un traité de musique arabe moderne », *Mélanges de la Faculté Orientale*, édition critique française, avec introduction, traduction et commentaires de *A-r-Risāla a-š-šihābiyya fī a-ṣ-ṣinā'a al-mūsīqiyya* [*Épître šihābienne sur l'art musical*] de Miḫā'īl Maššāqa, Beyrouth, Université Saint-Joseph.

ROUANET, Jules, 1922, « La musique arabe », *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Albert Lavignac (éd.), Paris, Librairie Delagrave, p. 2676-2812.

ROUGET, Gilbert, 1968, « Musique savante », *Encyclopédie de la Pléiade,* Paris, La Pléiade.

SHAWAN, Salwa Al-, 1984, « Traditional arab music Ensembles in Egypt since 1967: the continuity of tradition within a contemporary framework », *Ethnomusicology 18 (2)*, p. 271-288.

SHAWAN CASTELO-BRANCO, Salwa Al-, 1992, « Mutations dans la musique égyptienne. Une question majeure au Congrès de musique arabe », *Musique arabe. Le Congrès du Caire de 1932,* Schéhérazade Quassim Hassan (éd.), Le Caire, CEDEJ, p. 41-50.

**RTMMAM n° 1 (2007)**

# Formules-types du chant populaire traditionnel libanais : esquisse d'une analyse rythmique

MARCEL AKIKI *

L'étude du répertoire vocal populaire de tradition orale du Liban met en évidence des types musicaux, poétiques et métriques souvent en interférence les uns avec les autres. Il s'agit d'autant de vecteurs qui permettent la transmission de la tradition vocale populaire de génération en génération. Certaines formules poétiques de ce répertoire constituent des foyers porteurs de ces typologies. Désignées ci-après par « formules-types », en analogie avec celles du répertoire liturgique syriaque, leurs supports linguistiques, à la phonétique curieuse, charrient des combinaisons accentuelles rythmiques internes qu'il convient d'analyser.

Quelles sont ces formules poétiques, quelle est leur nature, comment sont-elles structurées ? Quelles sont ces combinaisons rythmiques, et comment les dégager de ces formules ?

La nature linguistique métrique et rythmique de ce phénomène nous incite d'abord à resituer les liens entre le langage et le rythme, et entre ce dernier et certains aspects métriques. Il nous faudra en un deuxième temps spécifier ce qui caractérise ces formules-types, leurs fonctions structurantes dans le répertoire,

* Marcel Akiki est docteur en musicologie de l'Université Paris Sorbonne - Paris IV (1985), et chargé de cours à l'Université Libanaise et à l'Université Antonine, Baabda-Liban.

07 - Akiki POST14.pdf 1 5/19/2007 9:36:55 PM

leur sémantique, ainsi que les outils analytiques qui permettent l'exploration et l'analyse de leurs combinaisons rythmiques internes.

## Langage et rythme

L'interférence entre la langue ou la poésie et le rythme repose sur l'observation suivante : la langue est basée sur des unités sonores - ou phonèmes - de durée déterminée, à travers lesquelles s'établit un pont de passage entre la langue et le rythme. Lyons précise que « les lettres (dans un système d'écriture alphabétique) ne sont que des symboles représentant les sons de la langue parlée correspondante [...] C'est le son et non l'écriture qui constitue le support privilégié de la langue » (Lyons, 1970, p. 29-30).

La dimension rythmique ou temporelle de la langue est mise en évidence principalement par les systèmes de mesures métriques.

La poésie dialectale chantée obéit à deux systèmes de mesures : le premier est syllabique, tandis que le second est quantitatif. Les métriciens conçoivent la poésie syllabique, soit par homotonie (décompte des syllabes accentuées du vers, et non du nombre global des syllabes [Grimme, 1822]), soit par isosyllabie (simple décompte du nombre total des syllabes du vers, en négligeant l'accentuation qui les accompagne ; c'est le cas de Bickell et d'Emérau) [1].

La poésie arabe littéraire classique est régie par le système de mesure métrique quantitative institué au VIII[e] siècle par al-Khalīl ibn Aḥmad al-Farāhīdī [2]. Ce système est basé sur des combinaisons d'unités sonores temporelles, la *ḥaraka* (mouvement) et le *sukūn* (quiescence). Ces unités sonores dites « auditives » constituent le rythme verbal essentiel et omniprésent de la langue lue et écrite chez les Arabes, lequel se déploie en diverses configurations métrico-rythmiques, sortes de segments ou cellules métriques appelés *tafā'īl.* Ces unités structurelles sont intégrées dans des cadres métriques plus élargis, appelés *buḥūr*. Ces *buḥūr,* ou combinaisons particulières de quantités sonores, sont, de même, convertibles en longues et brèves. Au X[e] siècle, Abū a-n-Naṣr al-Fārābī (Erlanger, 1930 et 1932) s'est basé lui aussi sur ces quantités sonores et ces modèles métrico-rythmiques pour élaborer un système de notation et dégager divers modèles musicaux rythmiques.

[1] *Cf.* Jeannin, 1924, p. 58-65.

[2] Né à Oman, et mort à Basra en Iraq, auteur du premier dictionnaire arabe, il serait le fondateur des principes prosodiques arabes de bases (*al-'Arūḍ*). Ses deux grands ouvrages sont : son dictionnaire *Kitāb al-'Ayn,* et son célèbre *Kitāb al-'Arūd* (Livre de la Prosodie).

Cette interférence entre la langue et la rythmique existe aussi dans la poésie dialectale, en l'occurrence ici dans la poésie dialectale populaire traditionnelle orale libanaise[3]. La philologie comparée moderne ne cesse de le rappeler : primauté de l'oralité de la langue parlée sur la langue écrite. L'étude diachronique des langues à partir du milieu du XIX^e^ siècle montre, en effet, que les dialectes régionaux ne constituent pas des versions imparfaites et déformées des langues littéraires, mais se développent souvent de manière indépendante avec une identité et une personnalité propres[4]. Cette évolution de la recherche philologique en linguistique vient renforcer l'intérêt fondamental de la musicologie et de l'ethnomusicologie envers le phénomène de l'oralité.

## Typologie, étymologie et sémantique

Dans le contexte de l'oralité, les formules-types mentionnées s'avèrent plus élaborées que de simples vers poétiques habituels d'un chant donné. Soupçonnées au départ d'être une forme particulière d'onomatopées, à cause de leur phonétique curieuse et fantaisiste, elles jouent dans le répertoire un rôle dynamique et sont là pour imprimer un modèle mélodique (mélodie-type)[5], rythmique, poétique, structurel et métrique, et peuvent être appréhendées comme moyen mnémotechnique de transmission de la tradition[6]. Constituées le plus souvent d'une répétition de l'incipit et de phonèmes apparentés, et greffées principalement sur le refrain, elles imposent leurs structures-types (hémistiche-type, vers-type, mélodies-types …) et leurs rimes à toute improvisation poétique. C'est ce qui justifie leur désignation par « formules-types ».

[3] Notons cependant que la poésie dialectale de tradition orale n'obéit pas toujours aux règles métriques et se comporte parfois de manière libre et fantaisiste.

[4] Les dialectes présentent des caractères aussi systématiques que les langues littéraires, avec leurs propres structures grammaticales, de prononciation et de vocabulaire. Il semble que beaucoup de différences entre langues et dialectes apparentés sont ramenées à des considérations politiques et culturelles plutôt que linguistiques. À un niveau proprement linguistique, l'histoire générale des langues nous enseigne que certaines langues « officielles » anciennes ou contemporaines (latin, français, anglais ...) ont été au départ des dialectes, leur primauté ne se justifiant que par l'histoire politique et culturelle. La langue latine est, par exemple et à l'origine, le dialecte de Rome et de ses environs, qui a gagné de l'ampleur avec l'expansion de l'empire romain.

[5] En outre, notre seconde thèse devrait démontrer l'existence de modèles métrico-rythmiques internes à l'intérieur même d'une métrique donnée. Les formes poético-musicales vernaculaires dans le chant populaire dialectal traditionnel libanais constituent un phénomène complexe global qui est solidaire avec des domaines différents : linguistique, musical, métrique (syllabique ou quantitatif), ou encore formulaire.

[6] Ces caractéristiques fonctionnelles sont pratiquement identiques aux structures-types traditionnelles du chant syro-maronite liturgique, *cf.* Hage, 1972, vol. 1.

Leur présence et leur rôle dans le répertoire correspond pratiquement à ceux des *Rīš Qōlé* (ou têtes de chants)[7] du chant liturgique syriaque. Cependant, ces formules-types populaires se distinguent de celles du répertoire liturgique syriaque du point de vue de la question sémantique.

Alors que les strophes-types syriaques appartiennent au discours thématique syntaxique liturgique, ces formules poétiques affichent un support phonétique curieux et incompréhensible, et sont probablement liées à une sémantique syntaxique antérieure.

Absentes aussi bien de la langue dialectale parlée que de la langue littéraire arabe, dont elles ont pourtant tiré leur étymologie, ces formules poétiques paraissent s'être constituées en formules compactes grâce à la répétition de l'incipit qui en est le noyau. Le tableau I (*cf.* Annexes) en présente une dizaine avec leurs données principales : l'incipit (colonne 2) et la racine du phonème (colonne 3) proviennent d'une des deux langues en présence (colonne 4) Leur traduction (colonne 5) est suivie de la fonction sociale ou relationnelle comme le divertissement, le mariage, la berceuse (colonne 6).

L'étymologie de l'incipit 1 (colonne 1) *'Ala Dal'ōna,* un des plus connus, est expliquée de diverses manières par la tradition populaire ; en voici deux :

1. Du verbe *dalla'a* en langue dialectale (gâter, dans le sens de la cajolerie), adressé à une femme[8].
2. Du substantif *'awn* ou *'awna* en langue arabe littéraire (secours, aide), pour signifier « demander de l'aide ou du secours », avec le *dal* qui référerait à la grammaire syriaque qui désigne un article ou une conjonction « celui qui ».

L'incipit 10 *Yā ḥéddō w yā méddo,* renvoie avec ses deux phonèmes *ḥéddō* et *méddō,* à deux racines dialectales *ḥadi* et *madd* qui évoquent respectivement « le chant »[9] et « étendre, balancer »[10]. C'est une berceuse destinée à endormir l'enfant en pratiquant des gestes de balancements. Les racines sont présentes dans la formule, mais en tant qu'images suggestives et non comme concepts syntaxiques logiques.

[7] Pour signifier « modèles » à imiter, et moyen pour mémoriser un chant, *cf.* Hage, 1986.

[8] *Cf.* Fraiha, 1995, p. 57. Le verbe *dalla'a*, en arabe dialectal libanais, s'applique également aux relations affectueuses entre différents membres de la famille, voire dans le sens femme - homme.

[9] Le *ḥudā'* signifie « chant des chameliers » dans le contexte arabe antéislamique (Farmer, 1929, p. 14).

[10] Fraiha, *id.* p. 32.

La pratique vocale ignore ces allusions sémantiques qui restent hypothétiques et ces formules-types n'ont pas d'impact thématique sur le chant. Voici des exemples des deux incipit cités :

Ex. 1 (*dabké* ou danse traditionnelle collective)

| | |
|---|---|
| [ *'Ala Dal 'ōna w 'Ala Dal 'ōna* ] | */ Rāḥu l ḥabāyéb mā wadda'ūnā* |
| 'Ala Dal 'ōna, w 'Ala Dal 'ōna | / Les bien-aimés sont partis et ne nous ont pas dit adieu |

Ex.2 (berceuse)

| | |
|---|---|
| *Yā ḥéddō w yā méddō* | */ Ibni rāḥél bait jéddo* |
| Yā ḥéddō w yā méddō | / Mon fils est allé chez son grand-père |

La formule dans le premier hémistiche est intraduisible et vide de sens syntaxique. Elle ne présente aucun lien sémantique avec le second hémistiche, et n'a aucun impact thématique sur l'ensemble du texte. C'est le même cas de figure pour les autres incipit du tableau I.

## Éléments de structures : accents linguistiques - paramètres d'analyse et de structure

En plus de leur fonction typologique et structurelle dans le répertoire populaire, ces formules-types sont chargées d'accents linguistiques rendus par la scansion chantée. Ces accents constituent des ensembles ou des entités que nous découvrirons plus loin.

### *Accents linguistiques syllabiques*

Les accents linguistiques retenus dans le décryptage de ces formules sont « l'accent tonique » (d'intensité) et celui de « durée ». Nous écartons l'accent de hauteur qui ne nous semble pas adapté aux besoins de cette analyse [11].

L'accent tonique est une augmentation de l'intensité de la voix touchant un ou plusieurs sommets de syllabes d'un mot. Prononcée avec plus d'énergie, cette syllabe se détache des autres, dites *atones*, par sa plus grande intensité sonore.

[11] L'accent de hauteur est très peu significatif dans les deux contextes linguistiques étudiés, sur le triple plan linguistique, phonétique et rythmique.

La syllabe frappée de l'accent est dite *tonique*. L'accent tonique fonctionne principalement sur ce contraste entre syllabe [12] marquée, et syllabe atone.

L'accent de durée est une sorte d'impulsion exercée sur une syllabe qui s'en trouve prolongée, parfois du double de sa durée initiale.

Tous les exemples du tableau I, à part la première formule *'Ala Dal'ōna,* qui est décasyllabique et à douze pulsations (ou subdivision temporelle) [13], sont des chants heptasyllabiques de type *qarrādī* [14] à huit pulsations, dont les syllabes sont toutes des longues. Ce type poétique et musical introduit des chants de divertissement de *dabké*, communs à toute célébration joyeuse, ainsi qu'un chant de cérémonie (*LBanna*).

Les formules sont déployées ci-après selon leur scansion « chantée » et non parlée [15], et sont abordées selon une approche homotonique syllabique qui tient compte exclusivement des syllabes accentuées.

L'analyse des accents linguistiques, le contraste tonique - syllabe atone et les accents de durée sont à envisager sur l'entité d'une formule et non pas pour chaque phonème séparément. Les formules d'accents linguistiques sont étalées de manière égale sur les deux hémistiches du vers syllabique.

### *Paramètres d'analyse et de structure*

Cinq paramètres dynamiques nous permettent de dégager les combinaisons formulaires d'accents linguistiques dynamiques. Ils sont de trois natures différentes : accents, préfixes, et conjonctions. Ils justifient la formation des formules d'accents dans l'analyse qui suivra. Nous les avons retenus à la suite d'une longue observation de la pratique musicale de ces chants.

[12] Vu que notre analyse vise un objectif rythmique à partir d'une approche synchronique linguistique, nous appréhendons ici le terme « syllabique » dans son acception « d'unité métrique » longue et brève.

[13] Nous signifions par « pulsation » l'unité de subdivision temporelle minimale uniforme et régulière.

[14] Genre poético-mélodique et métrique le plus populaire au Liban, le *qarrādī* est constitué principalement de 7 syllabes et basé sur un cadre temporel de 8 battements ou pulsations. Terme générique mais aussi spécifique, il rassemble un grand nombre de chants, de mélodies-types et de modèles métrico-rythmiques internes dans le répertoire vocal populaire traditionnel. *Cf.* Akiki, 1985, et Lecerf, 1932-1933.

[15] La différence de scansion (chantée ou parlée) peut parfois fausser les résultats d'une analyse métrique, et modifier les combinaisons d'unités sonores métriques internes dans le vers.

07 - Akiki POST14.pdf 6 5/19/2007 9:36:55 PM

*L'accent tonique (d'intensité) sur une voyelle courte et sur une voyelle longue*

L'accent tonique peut tomber sur une voyelle courte ou simple dont la durée est la plus commune dans la scansion chantée, et qui équivaut aux battements simples. Ex. :

*Ya ġzay - yél*
< < <

La formule suivante est le premier hémistiche d'une ritournelle nuptiale entonnée pendant la cérémonie du rasage de l'époux, commune dans les régions du Liban Nord et de Baalbeck [16].

*LBan -na l ban -nā ʻal ban -nā*
< < <

L'accent tombe sur l'occurrence 2 et 3, sur le phonème *nā* qui est une voyelle longue (Consonne-Voyelle / CV). Il faut rappeler qu'une combinaison d'accents n'est pas toujours unique et exclusive, mais reste parfois aléatoire car tributaire de la fantaisie du chanteur. Cependant cette fantaisie reste justifiée par des données accentuelles évidentes. Cet état de fait permet plusieurs possibilités et éventualités de variantes rythmiques dans la performance communautaire (*cf.* Tableau VI, Annexes).

*Accents et redoublement consonantique*

Le redoublement consonantique est une articulation phonétique commune aux deux contextes linguistiques étudiés, qui est constituée par la rencontre de deux consonnes, désignée en arabe par *šadda* [17]. L'apparition de ce redoublement consonantique attire deux accents successifs : soit deux accents d'intensité, soit un accent d'intensité et un autre de durée. Voici deux exemples tirés de l'arabe classique littéraire montrant un accent tonique suivi d'un autre de durée sur deux voyelles courte et longue.

*ḥat - tā (jusqu'à ce que)* *lam - mā (quand)*
< < < <

[16] Par exemple au village de l'Ain, au nord de Baalbeck, terrain, printemps 2002.

[17] Ce redoublement est notamment produit par l'élision du *lām* (« l ») quiescent devant *al-'Aḥruf aš-Šamsiyya* ou « consonnes solaires », tandis que *al-'Aḥruf al-Qamariyya*, ou « consonnes lunaires », donnent lieu à la prononciation du même *lām* quiescent. Exemples types de l'écriture *al-Šams* (le soleil), qui donne lieu à la prononciation *a-š-Šams* produisant un redoublement de la consonne *š*, et de son antithétique *al-Qamar* (la lune) qui suppose une prononciation intégrale des lettres écrites, sans redoublement consonantique.

Voici maintenant le même cas de figure tiré de la formule poétique précédente n° 5 du tableau I.

| *LBan* | *-na l* | *ban* | *-nā* | *‘al* | *ban* | *-nā* |
|---|---|---|---|---|---|---|
| < | | < | < | | < | < |

Nous constatons une alternance accentuelle sur voyelle courte et voyelle longue. L’articulation de ce redoublement fait l’effet d’une « compression » suivie d’une « décompression » sur la voyelle ouverte.

*L’accent de durée sur une voyelle longue à double pulsation*

Un accent de durée apparaît surtout sur une voyelle longue à deux pulsations. C’est le cas de la première formule *‘Ala Dal‘ōna,* du tableau I, analysée plus loin (*cf*. aussi tableau II, Annexe), caractérisée par deux syllabes ouvertes *ō* et *nā,* à deux pulsations consécutives. La syllabe concernée se pose comme un paramètre constitutif d’un type métrico-rythmique particulier [18].

Voici un autre exemple d’accent sur une voyelle longue à double pulsation sur la syllabe *bū* obtenue par la scansion chantée, alors qu’elle est simple dans le rythme parlé du quotidien. D’autres accentuations de nature quantitative sont mises en œuvre.

Scansion chantée (*cf*. Tableau III, Annexes)

| *Ya* | *ġzay -* | *yél* | *Ya* | *bū l* | *hē –* | *ba* |
|---|---|---|---|---|---|---|
| < | < | | | < | | |

Rythme parlé habituel

| *Ya* | *ġzay -* | *yél* | *Yā* | *bul* | *hē –* | *Ba* |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | < | | < | | < | |

Cet exemple montre l’intérêt de bien spécifier la scansion adoptée dans l’analyse, car l’accentuation linguistique peut être faussée.

*La fonction de préfixe comme accent tonique anticipé*

Les formules débutent souvent par un préfixe particulier qui précède aussi bien un redoublement consonantique qu’une syllabe à voyelle longue. Ce préfixe

[18] L’accent tonique sur la voyelle à double pulsation est mis en évidence par l’outil d’analyse mis en oeuvre plus loin.

initial est toujours porteur d'une fonction d'accent tonique, positionné à la première syllabe de l'incipit.

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *'Az –* | zai- | nu z | zai- | nū z | zai- | nu |
| < | < | | < | | < | |

Cette fonction rythmique de l'accent tonique est commune aux deux contextes linguistiques étudiés. Elle introduit souvent avec elle une *šadda* (redoublement consonantique).

Nous désignons cet accent tonique initial par *accent tonique anticipé,* car il prépare l'accent tonique principal qui suit. Il faut signaler que ces deux accents sont marqués par deux variables d'intensité, la seconde souvent plus forte que la précédente [19].

La fonction dynamique du préfixe comme accent tonique anticipé est un phénomène linguistique et rythmique très courant dans le répertoire vocal de divertissement, et en particulier celui de la *dabké*, destiné à renforcer l'accentuation linguistique mais aussi la rythmique. Parmi les diverses fonctions qu'il recèle, nous en avons retenu deux :

a- La première est de nature rythmique intuitive, une fonction dynamique qui entraîne la formule dans un élan rythmique, repérée surtout dans les chants de la *dabké*.

b- La seconde est de nature syntaxique logique; elle aurait sa source dans l'article arabe *'alā* (sur). Le poète-chanteur montagnard qui improvise un texte sur une mélodie-type, dit qu'il est en train de *yi'iddé 'layā,* c'est-à-dire, littéralement, de « compter sur » ce modèle, pour signifier « adapter de nouvelles paroles sur le même modèle ».

*Système de conjonctions*

La poésie dialectale populaire s'est créé un système interne propre de liaison dont un des éléments constitutifs n'est autre que cet accent tonique initial du préfixe présenté plus haut.

[19] L'intensité de l'accent et ses gradations ne sont pas envisagées ici car c'est un très vaste sujet nécessitant une double approche synchronique et diachronique, et lié à notre avis à plusieurs aspects, dont :

1- le mode de présentation et de transcription rythmique basé sur le *tak,* et adopté couramment aujourd'hui dans la théorie comme dans la pratique de la tradition musicale arabe savante,

2- le mode d'ornementation rythmique de la pratique des instruments à percussion tels que la *derbakké* ou le *ṭabl* (tambour), et qui constitue une étape à considérer à part,

3- la pertinence des critères justifiant l'existence et le nombre de niveaux d'intensité des accents toniques.

En lien direct avec la rythmique, le système de conjonction est constitué de phonèmes dont les fonctions principales sont :

1- La liaison des unités et des structures phonétiques, syntaxiques et rythmiques.

2- Le remplissage du vide ou du silence.

3- L'amplification de la dynamique du chant, surtout dans les chants de danse.

Le système positionne ses conjonctions entre les unités phonétiques de la formule poétique, entre les vers et les hémistiches du chant.

## Analyse approfondie

Nous avons sélectionné cinq formules connues dans le répertoire du chant populaire traditionnel libanais, parmi les dix exposées au tableau I, afin d'explorer leur topographie dynamique ou leur « espace temporel »[20], cachés derrière les phonèmes.

Les formules étudiées sont : *'Ala Dal'ōnā, 'Az zainu, Ya ġzayyél, 'Al Huwwāra,* et *LBanna.* Mis à part la première, toutes les formules appartiennent à la métrique heptasyllabique (avec fluctuation de six à huit syllabes) très populaire *qarrādī*, étudiée plus haut, introduisant chants de divertissement et chant de cérémonie (*LBanna*).

L'analyse permet d'y dégager certaines configurations d'accents, reçues en termes d'impulsions dynamiques libérées par la pratique chantée des formules-types. Elle permet aussi de déterminer comment ces impulsions ont pris place dans les formules, et d'explorer, le cas échéant, leur correspondance supposée avec certaines impulsions rythmiques dans le contexte de la tradition arabe savante.

Des analogies sont, en effet, observables entre certaines formules populaires d'accents linguistiques avec des agencements modulaires appartenant au répertoire[21] des *'uṣūl* ou cycles rythmiques de la tradition musicale savante proche orientale arabe, souvent homologues des cycles de la tradition ottomane. Cela constitue une hypothèse intéressante à explorer, dont la validation nécessite une investigation qui déborde sur le champ de la présente étude.

[20] Selon le lexique de Jacques Chailley, 1985.

[21] Deux références sont adoptées à ce titre : Hula'ī, 1904/1905 et Hélou, 1973.

Pour une meilleure clarté de l'analyse, est mis en oeuvre ci-après un outil analytique composé de quatre paramètres rythmiques déployés en strates et susceptibles de révéler la dynamique des accents dans les formules. Ces paramètres sont :

1- Le décompte global des pulsations dans le vers ou l'hémistiche qui englobe la formule.

2- Le vers en question, sa distribution et son décompte syllabiques.

3- L'accompagnement collectif populaire spontané des battements de mains.

4- La ou les formules rythmiques d'accents possibles dans le vers. En effet, la pratique du chant de nature formulaire n'est pas liée à une seule combinaison rythmique. Les tableaux présentent jusqu'à trois modalités rythmiques différentes dans une formule, justifiées pas les critères exposés ci-dessus.

L'interférence de données rythmiques tant dans les deux langues — dialectale libanaise et littéraire arabe, que dans les deux traditions musicales — populaire et artistique ou savante est susceptible d'entremêler et complexifier l'analyse des paramètres et des variables, ce qui déborderait du cadre de cet article.

L'approche méthodologique et systématique nous incite plutôt à limiter l'analyse uniquement au phénomène de juxtaposition et de déroulement des impulsions et des pulsations dynamiques rythmiques tant dans les formules-types que dans les modèles rythmiques savants arabes.

Notons d'entrée de jeu que les correspondances signalées ci-après avec des cycles rythmiques traditionnels savants arabes peuvent être strictement fortuites, comme elles peuvent signaler une passerelle qu'il conviendrait d'explorer ultérieurement.

### *'ALA DAL'ŌNĀ (Annexe, Tableau II) / Chant à douze pulsations*

**1)** *Formule 1* : Six points d'accents toniques sur les syllabes 1, 4, 6, 8, 9, 11, à voyelles allongées *'Ā, 'ō, et nā,* sauf la syllabe 8 à voyelle courte *dal.* Les quatre premières syllabes tombent sur des pulsations simples, contrairement aux deux dernières 9 et 11, à double pulsation.

L'accent sur la syllabe et pulsation 8 *dal* porte une fonction de rebondissement en faveur de l'accent fort de la double pulsation 9 et 10, sur la voyelle allongée double *ō.* Cette fonction dirige l'attention sur une structure rythmique cyclique de 4 pulsations 1-4, 5-8, et 9-12, dans laquelle l'accent tonique vient marquer le début et la fin d'un cycle.

L'ensemble donne un effet syncopé ou de contretemps jusqu'à la pulsation 8. Cette formule est souvent pratiquée comme variante rythmique du tambour accompagnant ce chant.

Nous signalons, à tout hasard, une correspondance rythmique de la pulsation 1 à 7 avec le cycle rythmique traditionnel arabe savant *Dawr Rawān* (Hula'ī, 1904/1905, p. 76 et Hélou, 1973, p. 155) composé de 14 pulsations [22] :

| | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| tum | tak | tum | + | tak | + | tum | tak | tum | + | tak | + | tum | + |
| tak | + | tum | + | tum | tum | tak | + | tum | + | tak | + | taj | + |

**2)** *Formule 2* : Six points de chute d'accents toniques sur les syllabes 1, 4, 5, 8, 9, 11.

Configuration proche de la précédente, sauf l'absence de l'accent 6 sur la voyelle longue *'Ā,* avec un ajout du rebondissement à la syllabe 5 (*na-w*).

Correspondance rythmique de la pulsation 1 à 6, envisageable avec le cycle rythmique arabe *al-'Awīṣ* (*A'raj*), composé de 11 pulsations.

Cette configuration est une illustration, parmi d'autres, de la primauté de la position de l'accent dans la formule sur le phonème en soi. Par exemple, l'accent tonique sur le *'A* de la syllabe 1 ne se répète pas sur le *'Ā* de la syllabe 6 bien que la syllabe en question soit ouverte.

### *'AZ ZAINU / YA GAZAYYEL (Annexe, Tableau III) / Chant qarrādī à huit pulsations*

Le tableau déploie ces deux chants de *dabké* heptasyllabiques en superposition.

**3)** *Formules 1 et 2* : Cinq et quatre points d'accents toniques (1, 2, 4, 5, 7) / (1, 2, 5, 7)

Les deux formules sont de configurations rythmiques apparentées, avec l'accent 4 en plus dans la première formule. La formule 2 présente une allure de variante de la première. Avec un accent en moins (4), elle met en relief la syllabe allongée à double pulsation *nū*. Un accent tonique anticipé sur le préfixe initial *'Az* (1) est suivi de l'accent tonique principal *zai* (2) sur redoublement consonantique. Le même mécanisme est repris aux syllabes 4-5, suivi d'un accent sur la

[22] La présentation de ce cycle reprend celle sous forme de tableaux, instituée par Hula'ī, comprenant des frappes successives graves *tum*, des frappes claires *tak* et des silences +.

syllabe *nū* à double pulsation 5-6. Enfin, un accent tonique tombe sur le redoublement consonantique final *zai* sur la syllabe 7.

Correspondance rythmique de la pulsation 1 à 8, éventuellement observable, avec le cycle rythmique arabe *al-Maṣmūdī al-Kabīr*, (Hélou, 1973, p. 136) composé de huit pulsations :

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| tum | tum | + | tak | tum | + | tak | + |

**4)** *Formule 3* : Trois points d'accents toniques (2, 5, 7)

Configuration déjà présente dans les formules 1 et 2, mais dépouillée des accents 1 et 4, pour ne garder qu'une charpente dynamique essentielle. Cette formule prend une allure de variante ; bien qu'apparentée aux précédentes, elle ne trouve pas de correspondance rythmique avec des cycles arabes, à cause du contretemps initial qui semble totalement absent dans ces derniers.

***HUWWARA (Annexe, Tableau IV) / Chant qarrādī à huit pulsations.***

**5)** *Formule 1* **:** Trois points d'accents toniques (1, 3, 6)

Le premier accent tombe sur un redoublement consonantique (*haw*), et les deux suivants sur les voyelles longues *yā* et *wā* aux syllabes 3 et 6. Cette configuration de nature syncopée s'adapte bien à l'accompagnement du *ṭabl* pendant la danse de *dabké*.

Correspondance rythmique de la pulsation 1 à 6, éventuellement observable, avec le cycle rythmique arabe *Samā'ī Thaqīl* (Hélou, 1973, p. 154) composé de dix pulsations :

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| tum | + | + | tak | + | tum | tum | tak | + | + |

**6)** *Formule 2* : Quatre points d'accents toniques (1, 3, 5, 6).

Alternance d'accents redoublement consonantique - voyelles longues (*haw, yā, huw-wā*).

Correspondance rythmique des pulsations 1 à 6, éventuellement observable, avec le modèle rythmique arabe *Zarfakand* (Hula'ī, 1904/1905, p. 77 et Hélou, 1973, p. 141) composé de onze pulsations :

| | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| tum | + | tak | + | tum | tum | + | tak | + | tak | + |

**7)** *Formule 3* : Six points d'accents toniques (1, 2, 3, 5, 6, 8)

Formule similaire à la précédente avec deux accents supplémentaires aux syllabes 2 et 8, sur le redoublement consonantique *wér* et la voyelle ouverte *yā* porteuse d'une fonction de rebondissement préparant l'accent initial du second hémistiche.

Correspondance rythmique des pulsations 1 à 8, éventuellement observable, avec le modèle rythmique arabe *Usūl Nawaḥt Hindī* (*A'raj*) (Ḥula'ī, 1904/1905, p. 71 et Hélou, 1973, p. 145), composé de seize pulsations :

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| tum | tum | tum | + | tak | tum | + | tak | tak | tum | + | tak | tum | + | tak | tak |

***LBANNA (Annexe, Tableau V) / Chant qarrādī à huit pulsations.***

Chant nuptial de cérémonie, chanté à Baalbeck pour le rasage de l'époux, et dans l'extrême nord comme chant de cortège pour l'époux [23].

**8)** *Formule 1* : Trois points d'accents toniques (1, 3, 6)

Identique à la formule 1 du *huwwāra,* avec la seule différence que les accents tombent sur des syllabes à redoublement consonantique *ban* au lieu de voyelles longues. Configuration syncopée utilisée par le *ṭabl* pendant la *dabké*.

Correspondance rythmique des pulsations 1 à 6, éventuellement observable, avec le cycle rythmique arabe *Uṣūl Lank Faḥta* (*A'raj,* seconde variante) [24], composé de dix pulsations.

**9)** *Formule 2* : Cinq points d'accents toniques (1, 3, 4, 6, 7)

En plus de l'accent initial, accents alternés sur redoublements consonantiques et voyelles longues (*ban-nā*), aux syllabes 3-4 et 6-7.

Correspondance rythmique des pulsations 1 à 6, éventuellement observable, avec le cycle rythmique arabe *Uṣūl Tars* (*Baṣīṭ*) [25] composé de quatorze pulsations.

[23] Expéditions de terrain dans la région de Baalbeck et dans le Akkar, 2002, 2004 et 2006.

[24] Hélou, *op. cit*. p. 154.

[25] *Idem*, p. 140.

**10)** *Formule 3* : Quatre points d'accents toniques (1, 2, 3, 6)

Configuration répartie sur les redoublements consonantiques de syllabes à voyelles courtes. Correspondance rythmique de la pulsation 1 à 4, éventuellement observable, avec les cycles rythmiques arabes *al-Muḥammas al-'Arabī*[26] et *Uṣūl Muḥajjar Turkī* (*Basīṭ*)[27].

Correspondance rythmique partielle (1 à 4) avec le cycle rythmique arabe *al-Muḥammas al-'Arabī* composé de huit pulsations.

## Observations comparatives avec les cycles rythmiques traditionnels savants arabes

Le nombre limité d'exemples abordés ne permet pas des conclusions globales, mais l'analyse des dix formules rythmiques nous offre toutefois quelques éléments de réponses. Le tableau comparatif VI (*cf.* Annexes) nous en propose une vue synthétique. De gauche à droite, nous y trouvons respectivement :

L'incipit des formules (colonne 2), le nombre de pulsations de la formule (colonne 3), le nombre de pulsations intégrées dans le cycle rythmique arabe savant (colonne 4), l'appellation ce cycle (colonne 5), et enfin le nombre global de pulsations de chacun de ces cycles (colonne 6). Les résultats de l'analyse se déploient dans les observations suivantes[28] :

1- Trois formules rythmiques sur dix se retrouvent entièrement dans les cycles de la musique savante arabe (3, 9).

2- Quatre formules correspondent quasi totalement, à raison de six ou sept pulsations sur huit (5, 6, 7, 8), aux modèles rythmiques arabes.

3- Trois formules ne s'y retrouvent qu'à moitié : 6, 7 sur douze pulsations (1, 2), 4 sur 8 pulsations (10).

4- Une seule formule n'a pas trouvé de correspondance rythmique (4).

5- Les cycles rythmiques arabes savants sont plus développés que les modèles populaires, et les débordent jusqu'au double de leurs configurations rythmiques.

[26] *Idem*, p. 139.

[27] *Ibidem*.

[28] Remarque : les correspondances entre formules rythmiques populaires et de la musique arabe savante sont données ici à titre indicatif.

6- La quasi-totalité des formules rythmiques se retrouve dans les modèles arabes savants : six formules entièrement ou presque, deux autres partiellement, et une seule exception sans intégration.

7- La seule métrique syllabique *qarrādī* (formules 2 à 10) a révélé plusieurs combinaisons rythmiques, présentes presque toutes dans des modèles arabes savants.

8- Comme nous l'avons signalé plus haut, la position de l'accent semble primer sur la syllabe ou le phonème en soi. La même voyelle accentuée à un point précis peut ne plus l'être à sa seconde occurrence dans un autre endroit.

9- La distribution rythmique syllabique déployée dans les tableaux analytiques repose sur la scansion rythmique chantée qui déforme la phonétique, et déplace ou modifie l'accent tonique d'intensité ou de durée, pour obéir à un dynamisme rythmique interne. Le premier cas est illustré dans les tableaux IV, *Huwwāra,* et V, *LBanna.* Le second cas est représenté par les tableaux II, '*Ala Dal'ōna*, et III, *'Az zainu / Ya ġazayyél.*

## Conclusion

Les formules-types présentes dans le répertoire vocal populaire traditionnel libanais, cachent derrière leur phonétique curieuse et leur sémantique incompréhensible pour notre temps, un phénomène rythmique interne à trois volets, digne d'intérêt. Porteuses de typologies diverses (musicales, métriques, poétiques …), elles révèlent en premier lieu, grâce à l'analyse homotonique de la scansion chantée de leur support phonétique, des combinaisons accentuelles rythmiques internes. En second lieu, il s'avère qu'un seul modèle métrique peut déployer plusieurs combinaisons métrico-rythmiques internes, comme c'est le cas du *qarrādī* ici. En troisième lieu, cet article nous révèle des analogies structurelles avec certains cycles rythmiques savants arabes.

Au stade de cette analyse préliminaire qui fait office de « repérage » ethnomusicologique, nous ne pouvons signaler que des similitudes ou des correspondances. Nous avons écarté délibérément de l'analyse - pour des raisons méthodologiques - le plus grand nombre de paramètres rythmiques appartenant aux deux traditions en présence. Nous n'avons retenu que la simple correspondance et succession d'impulsions rythmiques. Cette analyse est évidemment très insuffisante pour tirer des conclusions définitives, mais assez pertinente pour révéler déjà la présence de combinaisons rythmiques internes basées sur la scansion chantée de ces formules-types *qarrādī,* de même que la présence d'une diversité de combinaisons rythmiques au sein d'une même métrique. Quant à ces simili-

tudes rythmiques observées dans les deux traditions, le critère de la simple correspondance et succession d'impulsions rythmiques ne nous permet pas d'avancer de conclusions ni d'extrapoler. Cependant, il semblerait que nous soyons devant une piste à explorer, et, pour reprendre la formulation de During « Quelque chose se passe » (During, 1994), non seulement dans l'orbite de la tradition musicale savante arabe, mais peut-être aussi dans un foyer d'intersection ou d'impact entre les deux traditions populaire et initiatique arabe.

Cela étant, d'innombrables questions restent en suspens : comment expliquer ces créations phonétiques curieuses que nous avons d'abord confondues avec des onomatopées ? Dépouillée d'une signification sémantique syntaxique aujourd'hui, elles ont pourtant été créées à partir de racines dialectales ou arabes de sens connus. À quelle époque remontent ces formules et quelles sont leurs significations originelles ? Quelle est l'origine des combinaisons rythmiques inhérentes à ces formules ? Comment expliquer cette similitude rythmique avec des modes de la tradition initiatique arabe ? Est-ce une simple coïncidence ou bien ont-elles été introduites par une territorialité géographique particulière ? Ces combinaisons dynamiques accentuelles, quoique embryonnaires, seraient-elles symptomatiques d'un rôle dynamique de la musique populaire (en l'occurrence, de la rythmique métrique) dans le processus de gestation d'une tradition musicale savante, en l'occurrence, la musique savante arabe ? Ou, au contraire, ont-elles été elles-mêmes influencées par cette dernière ?

## Bibliographie

AKIKI, Marcel, 1985, *Chants populaires traditionnels libanais : chants de marriage - Le qarradi*, thèse de doctorat de 3e cycle (non publiée), Paris IV, Sorbonne.

ALLOT, Robin, 1994, « Language and the Origin of Semiosis », *Origins of Semiosis: Sign Evolution in Nature and Culture*, Winfried Noth (ed.), Berlin, Mouton de Gruyter.

ANTILLA, Raimo, 1989, *Historical and Comparative Linguistics*, Amsterdam, John Benjamins.

CHAILLEY, Jacques, 1985, *Éléments de philologie musicale*, Amsterdam, A. Leduc.

DURING, Jean, 1994, *Quelque chose se passe* [*Le sens de la tradition dans l'orient musical*], Institut Français de Recherche, Normandie, Verdier.

ERLANGER, Rodolphe d', 1930-1959, *La musique arabe,* tomes I (1930), II (1932), III (1935), IV (1939), V (1949) et VI (1959), Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner.

FARMER, Henry George, 1929 (R. 2001), *A History of Arabian Music to the XIIIth Century,* Londres, Luzac, réédité à New Delhi par Goodword Books.

FRAIHA, Anis, 1995, *Mu'jamu-l-alfāẓi-l-'āmmiyyā*, [Dictionnaire des termes populaires dialectaux], Beyrouth, Librairie du Liban.

HAGE, Louis, 1972, *Le chant de l'Église Maronite*, vol. I, Kaslik (Liban), USEK.

HAGE, Louis, 1986, *Les strophes-types syriaques et leurs mètres poétiques du patriarche maronite Etienne Douayhi*, Kaslik (Liban), USEK.

HÉLOU, Sélim, 1958 (R. 1973), *al-Musīqa a-n-Naẓariyya*, [La théorie musicale], Manṣūrāt Dār Maktabat al-Ḥayāt.

HULA'Ī, Muḥammad Kāmil al-, 1904/1905 (R. 1993), *Kitāb al-Mūsīqī a-š-Šarqī* [Livre du Musicien oriental], Le Caire, réédition par Maktabat a-d-Dār al-'Arabiyya li-l-Kitāb.

JEANNIN, Jules, 1924, *Mélodies liturgiques syriennes et chaldéennes*, tome I : « Introduction musicale », Paris, p. 58-65.

LAMBERT, Jean, 1997, *La médecine de l'âme*, Nanterre, Société d'ethnologie.

LAMBERT, Jean, (à paraître), *Métrique et composition formulaire dans la poésie dialectale au Yémen*.

LECERF, Jean, 1932 (R. 1933), « Littérature dialectale et renaissance arabe moderne », *Bulletin d'études Orientales*, 127, tome II, fasc. II, p. 179-258, tome III, p. 43-174.

LORD, Albert B., 1960 (R. 2000), *The singer of tales*, London, Harvard University Press.

LYONS, John, 1970, *Linguistique générale*, Paris, Larousse.

PARISOT, Jean, 1899, *Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie*, Paris, Ernest Leroux.

SAUSSURE, Ferdinand de, 1916 (R. 1971), *Cours de Linguistique Générale*, Paris, Payot.

## Annexes: tableaux

**Tableau I : Quelques incipit constitutifs de certaines formules-types traditionnelles libanaises**

| | Titres | Racine | Langue | Traduction | Fonction |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | *'Ala Dal 'ōna* | *Dala'* | Dialectal | Cajolerie/ | Divertiss. |
| | | *'ōna* | Littéraire | Aide, secours | |
| 2 | *'Al Huwwāra* | *Hawwar, Méhwār* | Dialectal | Précipiter, Précipice | Divertiss. |
| 3 | *'Al Yādi* | *Yāda* | Dialectal | Avec effort et difficulté [29] | Divertiss. |
| 4 | *'Az zai nu* | *Zain* | Littéraire | Bel homme | Divertiss. |
| 5 | *LBanna* | *Banna* | Dialectal | Bâtisseur | Mariage |
| | | *Binā'* | Littéraire | Bâtiment | |
| 6 | *Liādi l liādi l liādīdā* | *Yāda* | Dialectal | Avec effort et difficulté ? | Divertiss. |
| 7 | *Mī jannik* | de *Mijanā* [30] | | 3 sens au moins | Divertiss. |
| 8 | *T tīšitšī* | *Taštaš* | Dialectal | Cajolerie (enfant) | Berceuse |
| 9 | *Ya Ġzayyél* | *Ġazāl* | Littéraire | La petite gazelle | Divertiss. |
| 10 | *Ya Ḥéddō w ya méddō* | *Ḥadi* | Dialectal Littéraire | « Bercer » Balançoire [31] | Berceuse |

**Tableau II – *'Ala Dal'ōnā***

| **12 Pulsations** | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Décasyllabique** | *'Ā* | *la* | *dal-* | *'ō-* | *na- w* | *'Ā* | *la* | *dal-* | *'ō-* | --- | *nā-* | --- |
| **Battements** | < | | < | | < | | < | | < | | < | |
| **Formule 1** | < | | | < | | < | | < | < | | < | |
| **Formule 2** | < | | | < | < | | | < | < | | < | |

[29] Fraiha, *op. cit.* p. 195.

[30] Titre provenant de la désignation d'un autre chant intitulé *Mijāna*, appartenant à un répertoire régional commun au Liban, à la Syrie, la Palestine, la Jordanie … La tradition propose plusieurs explications hypothétiques à cet incipit, dont voici trois : 1- Une des explications populaires hypothétiques est que *Mijāna* serait le cri d'une femme dont on aurait abusé, et qui s'écrie : *Yammi janā,* (littéralement : Ō ma mère, il a abusé) et qui devrait se prolonger : *Yammi jāna alaiyyā* (Ō ma mère, il a abusé de moi). 2- *Yammi jāna,* pour signifier : Ō ma mère, quelqu'un arrive chez nous. 3- Le sens que donne Anis Fraiha, dans son dictionnaire dialectal (*id.* p. 177) : d'une racine araméenne qui signifie « instrumentiste, qui joue d'un instrument de musique », ou bien « mélodie ».

[31] Ce sens est apporté par des informatrices mères de famille, qui ont utilisé ce terme dans son acception dialectale pour signifier « bercer, balancer ».

07 - Akiki POST14.pdf 20



**Tableau III-** *'Az zainu / Ya ġazayyél*

| **8 pulsations** | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Heptasyllabique** | *'Az-* | *zai-* | *nuz* | *Zai* | *nū* | *---z* | *zai* | *nu* | *As-* | *mar* | *wi* | *mkaḥ-* | *ḥā-* | *---l* | *'ai* | *nu* |
| **Heptasyllabique** | *Yaġ-* | *zay-* | *yél* | *Yā* | *bū* | *-- l* | *hē-* | *ba* | *Mar-* | *ḥéb-* | *tai-* | *nuw* | *mā-* | *- r* | *ḥē-* | *ba* |
| **Battements** | < | | < | | < | | < | | < | | < | | < | | < | |
| **Formule 1** | < | < | | < | < | | < | | < | < | | < | < | | < | |
| **Formule 2** | < | < | | | < | | < | | < | < | | | < | | < | |
| **Formule 3** | | < | | | < | | < | | | < | | | < | | < | |

**Tableau IV-** *Huwwāra*

| **8 pulsations** | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Heptasyllabique** | *Haw-* | *wér* | *Yā* | *bu-l -* | *huw-* | *wā-* | *ra* | *yā* | *bā-* | *'éd-* | *dī-* | *nél-* | *huw-* | *wā-* | *ra* | - |
| **Battements** | < | | < | | < | | < | | < | | < | | < | | < | |
| **Formule1** | < | | < | | | < | | | < | | < | | | < | | |
| **Formule2** | < | | < | | < | < | | | < | | < | | < | < | | |
| **Formule3** | < | < | < | | < | < | | < | < | | < | | | < | | |

**Tableau V -** *LBanna*

| **8 pulsations** | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Heptasyllabique** | *Lban-* | *na l* | *ban-* | *nā* | *'al* | *ban-* | *nā* | *'a-* | *ri-* | *suw* | *rai-* | *tu* | *yit-* | *han-* | *nā* | - |
| **Battements** | < | | < | | < | | < | | < | | < | | < | | < | |
| **Formule 1** | < | | < | | | < | | | < | | < | | | < | | |
| **Formule 2** | < | | < | < | | < | < | | < | | < | < | | < | < | |
| **Formule 3** | < | < | < | | | < | | | < | < | < | | | < | | |



5/19/2007 9:36:56 PM

**Tableau VI (comparatif)**

| | Formules-types | Pulsations | Puls. intégrées | Modèles arabes | Nb. puls. |
|---|---|---|---|---|---|
| *1* | *Dal'ōna 1* | 12 | 7 | *Dawr Rawān* | 14 |
| *2* | *Dal'ōna 2* | 12 | 6 | *al-'Awīṣ* (*A'raj*) | 11 |
| *3* | *'Az zainu 1, 2* | 8 | 8 | *al-Maṣmūdi al-Kabīr* | 8 |
| *4* | *'Az zainu 3* | 8 | -- | --- | --- |
| *5* | *Huwwāra 1* | 8 | 6 | *Samā'i Thaqīl* | 10 |
| *6* | *Huwwāra 2* | 8 | 7 | *Zarfakand* | 11 |
| *7* | *Huwwāra 3* | 8 | 7 | *Usūl Nawaḫt Hindi* (*a'raj*) | 16 |
| *8* | *Lbanna 1* | 8 | 6 | *Uṣūl Lank Faḫta* (*A'raj*, seconde variante) | 10 |
| *9* | *Lbanna 2* | 8 | 8 | *Usul Tars* (*Basīṭ*) | 14 |
| *10* | *Lbanna 3* | 8 | 4 | *al-Muḫammas al-'Arabī* (*Basīṭ*) | 8 |

**RTMMAM n° 1 (2007)**

***Dossier***

# Clés musicologiques pour l'approche du legs de Mīḫā'īl Maššāqa (1800-1888)

NIDAA ABOU MRAD *

La tradition musicale initiatique [1] arabe de l'Orient a connu son apogée à l'époque Abbasside, suivie d'une période de relative léthargie [2]. La *Nahḍa* ou renaissance culturelle arabe du XIX^e^ siècle [3] s'est traduite sur le plan musical par la résurgence de cette tradition sous différentes formes dérivées, avec un fond commun pour l'Égypte, le Liban et la Syrie. Témoins en sont les écrits des chroniqueurs, les enregistrements effectués dès 1900 sur cylindres, puis 78 tours (Lagrange, 1994 et 1996 et Racy, 1976) et *l'Épître a-š-šihābiyya* du théoricien libanais Mīḫā'īl Maššāqa (1800-1888), œuvre musicologique pionnière, comprenant un exposé approfondi de la systématique musicale arabe orientale et un

* Directeur de l'Institut Supérieur de Musique de l'Université Antonine au Liban, professeur de musicologie.

[1] Est adoptée ici la distinction opérée entre deux acceptions de la tradition, selon le lexique de Jean During (1994, p. 33) : tradition coutumière, artisanale, réitérative, mimétique ou répétitive *versus* tradition sapientielle, savante, artistique, initiatique ou haute tradition. De fait et selon François Picard (2001, p. 231), « La tradition transmet le devoir d'interpréter et de transmettre ». Elle se constitue en tant qu'herméneutique des modèles pour lesquels elle assume, en même temps, le rôle de vecteur.

[2] La question de l'entrée en léthargie de la tradition musicale arabe au cours des siècles qui ont suivi la chute de Bagdad (1258) est discutée par Amnon Shiloah (1981).

[3] De fait et selon Albert Hourani (1962), la *Nahḍa* s'étend de la campagne d'Égypte (1798) et du règne de Muhammad ʿAlī Pacha (1805-1848) à l'entre-deux guerres.

. 6 + ? ` m s K p _ b n _ e g l Ĉ N M Q R / 2 ] N / / / / 3 - 0 / - 0 . . 5 / / 8 2 4 8 . 2 ? K

important corpus de quatre-vingt-quinze mélodies données en exemplification des modes.

Le propos de cette étude est de fournir des clés musicologiques utiles pour l'approche du legs de Maššāqa, permettant notamment d'en restaurer les mélodies.

Après un bref aperçu biographique, est effectuée une contextualisation diachronique de la systématique proposée par ce fondateur de la musicologie arabe, ouvrant la voie à l'étude du corpus qu'il a légué et à un essai de transcription, faisant l'objet de l'Appendice.

**Figure 1 : Mīḫā'īl Maššāqa (1800-1888)**

## 1. Le fondateur incompris de la musicologie arabe

Mīḫā'īl ibn Jirjis ibn Yūsif Bitrākī, dit Maššāqa [4] (20 mars 1800 - 16 juillet 1888), passe sa vie entre le Liban (Richmaya, Deir El-Qamar et Hasbaya), l'Égypte (Damiette et Le Caire) et la Syrie (Damas). Issu d'une famille de notables commerçants d'origine grecque, il reçoit une formation scientifique qui l'amène à exercer la médecine, puis des fonctions diplomatiques, tout en étant un érudit en religion et en musique (Kaḥḥāleh, 1961, p. 57, A-z-Zirkulī, sd, p. 337 et Dagher, 1972, p. 1212-1214). Il étudie celle-ci, en effet, auprès d'un maître damascène, Cheikh Muhammad Al-ʿAṭṭār, et, mettant à profit son bagage scientifique, il entreprend l'ambitieux projet de proposer une nouvelle formulation cohérente des connaissances relatives à la tradition musicale arabe.

C'est dans cet esprit qu'il rédige, entre 1829-1830 [5] et 1840 [6], *A-r-Risāla a-š-šihābiyya fī a-ṣ-ṣinā'a al-mūsīqiyya* [Épître šihābienne [7] sur l'art musical], premier texte arabe à présenter un profil musicologique avéré (dans l'acception moderne de ce terme), comme en écho aux premiers pas européens de la nouvelle science musicologique. Ce traité comprend un descriptif approfondi du système mélodique en usage dans la tradition musicale du Levant, notamment des considérations sur le système des hauteurs (échelle, division de l'octave, d'accordage des instruments et de transposition, conduisant à la constitution d'une échelle générale que nous désignons par *matrice scalaire générale* [1e partie]) - et une importante typologie des modes - classifiés, pour la première fois, en fonction de leurs finales - qui fournit, à titre d'exemplification, le noyau

[4] Orthographe arabe non vocalisée مشاقة, compatible avec diverses prononciations, aussi bien Maššāqa, Mašāqqa, Mušāqa, Mušāqqa, Muššāqa que Miššāqa et Meššāqa. Certes, Kaḥḥāleh (1961, p. 57) et a-z-Zirkulī (sd, p. 337) indiquent la prononciation : Mušāqa, par le biais de l'inscription du signe de vocalisation u [« ʾ »] au-dessus du *mīm*. Cependant, Ahyaf Sinno, actuel directeur de l'Institut des Lettres Orientales – Université Saint-Joseph – Beyrouth, opte clairement pour Maššāqa. Voici son argumentaire (com. perso. - courriel du 5/4/2007) : « La racine M Š Q est bien ancrée dans notre dialecte [libanais]. Rappelons-nous la chanson : "*Heyk mašʾ l-zaʿrūra ...*" J'opte volontiers pour Machchâqa, ce qui signifie : cardeur de laine ... C'est un augmentatif, comme c'est le cas pour de nombreux noms de famille [associées à des professions traditionnelles], sur la forme faʿʿâla, comme Maššāṭa, Ḥazzāqa, Šammāʿa, Kabbāra, Ṭabbāra ... N'oublions pas la prononciation actuelle qui est une belle preuve et qui a dû se perpétuer et nous parvenir avec la famille actuelle : Maššāqa. Mušāqa signifie : rebut de laine cardée, bourre, filasse ... et l'hypothèse fondée sur ce terme me semble tirée par les cheveux. Le terme est trop savant [pour désigner une famille associée à une profession bien définie en langue vernaculaire] ».

[5] Voici comment Jules Rouanet (1922, p. 2681) fait état de ce texte : « Michael Meshaga, Rissalat as schehabiat fî çanaat al-mousiqa, "Epître à l'Emir Schehab sur l'art et la musique", Beyrouth, 1246, H ».

[6] Selon Henry George Farmer, cité par Scott Lloyd Marcus (1989, p. 852) et Isis Fathallah (1996, p. « y » [ي]) qui indique cette date (1256 H) pour un manuscrit autographe.

[7] Dédiée à l'Émir Bašīr II Šihāb du Mont-Liban.

du répertoire modèle de la tradition musicale du Levant, tel qu'il se présente au début du XIX[e] siècle, avec un lot de quatre-vingt-quinze formules, indiquées par des mises en succession de notes puisées dans la matrice scalaire générale (2[e] partie), ainsi que des considérations sur l'art de composer (rythmique, formes et genres musicaux) et la psychologie de la musique (Postface).

Ses synthèses ont été reprises - généralement sans en citer la source - par les auteurs arabes de traités théoriques, notamment Muḥammad Kāmil al-Ḥula'ī (1904/1905). L'intérêt des musicologues orientalistes s'est, lui aussi, manifesté rapidement pour ce manuscrit. Eli Smith en fait paraître une version anglaise partielle dès 1847, tandis que Louis Ronzevalle en publie deux éditions critiques intégrales en arabe, en 1899, et en français, en 1913. Isis Fatḥallah en fournit une édition critique arabe en 1996.

La postérité a surtout retenu l'apport de cette *Épître* quant à la redéfinition de « l'échelle générale » arabe. Maššāqa propose, en effet, la première formulation rationnelle du modèle de division de l'octave en vingt-quatre quarts de ton égaux. Cela a porté plusieurs auteurs [8] à le considérer, à tort, comme le pionnier et le promoteur d'un tel tempérament égal quart-tonal, alors qu'il a voulu démontrer précisément l'inadéquation du caractère égalitaire de ce système quant à la pratique musicale. De fait, l'essentiel se trouve ailleurs, tant dans l'approche critique comparatiste des problématiques systémiques soulevées par ses contemporains, que dans le corpus mélodique légué.

## 2. Dérives des discours musicographiques arabes sur le système des hauteurs

Le problème de la compréhension par les musicographes orientalistes et les érudits autochtones du système des hauteurs sous-jacent aux exposés de Maššāqa ne constitue pas un cas isolé, étant donné que l'historiographie du système des hauteurs arabe est parsemée de pareils imbroglios. C'est la structuration des échelles modales qui accapare, en effet, la majeure partie des traités musicographiques médiévaux de langue arabe.

Cette question nécessite au préalable une mise au point définitionnelle : une séquence musicale peut être envisagée comme une série temporelle discrète (ou vecteur) de sons, associés chacun à une durée et à une hauteur relative précises. De fait, la matrice des hauteurs relatives (et des intervalles successifs) constitutive du vecteur de cette séquence est la « matrice scalaire particulière » ou

[8] À commencer par ses commentateurs et Rodolphe d'Erlanger (1949, p. 32). Cette thèse a persisté jusqu'à la parution de l'édition critique de 1996 (Fathallah).

échelle [9] de cette séquence. Du point de vue d'une analyse de type paradigmatique, il s'agit de « l'échelle de recension ». À l'inverse et au regard de la poïèse, un mode est associé à une matrice scalaire particulière qui n'est autre que « l'échelle théorique » de ce mode. L'extrapolation de cette approche à l'ensemble des séquences connues (analyse paradigmatique) ou à connaître (théorie poïétique) d'une tradition donnée conduit à la construction d'une « matrice scalaire générale » (système général ou échelle générale) à partir de l'intégration de toutes les hauteurs relatives appartenant aux matrices scalaires particulières. La pondération statistique temporelle des sons au sein de la tradition étudiée peut faire apparaître la « matrice scalaire type » de la tradition en question [10].

C'est précisément la modélisation de l'échelle type de la tradition musicale arabe orientale et, corrélativement, de sa matrice scalaire générale qui accapare l'essentiel des quêtes musicographiques susmentionnées.

Modèle dominant quant aux échelles des traditions musicales du Proche-Orient, le genre tétracordal *zalzalien* se définit, par le partage de la quarte juste en deux secondes neutres [11] et une seconde majeure et ce, en référence à la frette théorique ou ligature du médius de (Mansūr) Zalzal (maître luthiste du VIII$^{e}$ siècle) ou des Arabes, placée sur le manche du *'ūd* (luth à manche court), pour indiquer (et non pas fixer) les sons impliqués dans l'intonation des intervalles neutres ou intermédiaires [12]. Abū n-Naṣr al-Fārābī (872-950) place cette ligature aux trois-quarts supérieurs de l'espace correspondant à l'intervalle de ton majeur et se trouvant entre les ligatures de l'index et de l'annulaire [13] (Erlanger, 1930, p. 163). Le médius de Zalzal est ainsi encadré par deux secondes neutres, ayant

[9] « Ensemble discret de notes [hauteurs relatives] choisi au sein du système des hauteurs et caractérisé par des relations d'intervalles » (Picard, 2005, p. 3).

[10] Synonyme de la gamme fondamentale ou « prototype de la mélodie » de Rodolphe d'Erlanger (1949, p. 8-9) et de « l'échelle type » d'Amine Beyhom (Intervention sur le forum MusiSorbonne@cines.fr, avril 2005).

[11] Une seconde neutre est intermédiaire entre une seconde mineure et une seconde majeure. On peut l'appeler seconde médiane, intermédiaire ou *zalzalienne*.

[12] Le premier auteur à proposer un nom pour caractériser la catégorie des échelles à intervalles neutres est Owen Wright (1978, p. 82), qui désigne par « *Zalzalian* » [*zalzaliennes*] de telles structures (« *species and scales* »), et ce, même en dehors de tout usage du médius de Zalzal. L'auteur de ces lignes a proposé une première définition systématique du « genre *zalzalien* » (au singulier) qui consiste en « la coexistence dans un tri, tétra ou pentacorde, d'intervalles de seconde neutre et de seconde majeure » (Abou Mrad, 2005, p. 779). On en tire la définition susmentionnée du genre *zalzalien* tétracordal.

[13] Le même intervalle de ton majeur (9/8, 204 cents) sépare le sillet de la frette de l'index et cette dernière de celle de l'annulaire, qu'un demi-ton pythagoricien ou *limma* sépare de la frette de l'auriculaire.

08 - Abou Mrad paginé POST14.pdf5 5 5/20/2007 11:48:48 AM

successivement pour ratios fréquentiels 12/11 (151 cents), et 88/81 (143 c.) [14]. L'auteur a montré dans une autre étude (Abou Mrad, 2005, p. 772-782) comment les balbutiements musicographiques arabes du IXe siècle (dont les auteurs sont Ibn al-Munajjim et al-Kindī), inféodés aux catégories systémiques helléniques excluant *a priori* le genre *zalzalien*, ont occulté (Ibn al-Munajjim) ou minorisé (Al-Kindī) [15] le rôle crucial de celui-ci en tant qu'échelle type de la tradition arabe, de telle sorte que nombre d'historiens [16] ont abusivement attribué aux Arabes de cette époque un usage préférentiel de l'échelle pythagoricienne, comme si la « *zalzalité* » naissait subitement au Xe siècle.

De même, la postérité [17] a généralement retenu du legs « systématiste » de Ṣafiy a-d-Dīn al-Urmawī (-1294) une échelle générale qui consisterait en une division théorique de l'octave en dix-sept intervalles - *limma L* (256/243, 90 c.) et *comma C* (2187/2048, 23,5 c.) - et dix-huit degrés, fondée sur le processus d'élaboration selon le cycle des quintes et permettant l'usage des deux nuances du genre diatonique que sont la pythagoricienne ou à diton - ton majeur (9/8, 204 c.), ton majeur et *limma* (T T L) - et le diatonique *synton* (Reinach, 1926, p. 25) - ton majeur, *dilimma* (L = [256/243] soit 180 c. ≈ ton mineur [10/9, 183 c.]) et *apotome* (2187/2048, 114 c. ≈ semi-ton majeur [16/15, 111 c.]) [18] - laquelle aurait remplacé le genre *zalzalien* en tant que genre type dans la systématique arabe, aux côtés du chromatique *synton* [19]. Or, non seulement, Urmawī confond dans sa typologie modale les intervalles *dilimma* et *apotome* en les identifiant à un intervalle fourre-tout dit *mujannab J*, résultant d'un partage (imprécis, et plus ou moins symétrique) du *trihémiton* [20], mais il reconnaît dans

[14] Notons qu'un siècle plus tard, Avicenne (980-1037) place cette frette théorique à mi-chemin entre les positionnements de l'index et de l'auriculaire (Erlanger, 1935, p. 235), lesquels encadrent le *trihémiton* (voir note n° 20) (tierce mineure 32/27) vacant de l'échelle pentatonique, par exemple : s*ol* – ton – *la* – *trihémiton* – *ut* – ton – *ré* – *trihémiton* – *fa*. Cela donne les deux proportions successives 13/12 et 12/11 (en fait 128/117), qui forment des secondes neutres (respectivement 139 et 155 cents).

[15] Amine Beyhom (2007) interprète des passages relatifs au positionnement des degrés sur la touche du luth chez Kindī dans le sens d'approximation d'intervalles zalzaliens.

[16] Au premier rang desquels Henry George Farmer (1934, p. 647-649).

[17] Également menée par Farmer (*ibid*.).

[18] Cette approche est effectuée par le biais de l'assimilation de la tierce majeure juste à la quarte diminuée pythagoricienne.

[19] Partage de la quarte en secondes neutre 12/11, mineure 22/21 et augmentée neutre 7/6. La désignation est antique grecque (Reinach, 1926, p. 25). Cette structure figure sous l'appellation *Ḥijāzī* chez Quṭb a-d-Dīn a-š-Širāzī (Wright, 1978, p. 42-43 et 51).

[20] Littéralement trois demi-tons. Il s'agit de la tierce mineure vacante du noyau pentatonique issu de l'accordage selon le cycle des quartes des cordes du luth

*l'Épître Šarafiyya* que la pratique musicale n'intègre pas ses propositions quant aux intervalles *zalzaliens*, et qu'elle continue à correspondre aux anciens modèles, comme celui de Fārābī (Erlanger, 1935, p. 115).

En pratique, le genre *zalzalien* s'exprime à partir du XIII[e] siècle par un partage de la quarte en un ton majeur *T* (9/8, 204 c.) et deux secondes neutres inégales ou *mujannab-s* : *Ji ou inférieur* (approximé par 12/11, 151 c.) et *Js* ou supérieur (approximé par 88/81, 143 c.) (During, 1991, p. 18). Ce genre prend trois aspects : *Rāst TJJ, Nawrūz JJT, 'Irāq JTJ*.

## 3. Aux origines de la division de l'octave en 24 quarts de ton

Toujours est-il que le genre *zalzalien* constitue la matrice scalaire type des traditions musicales de cette partie du monde, regroupées au sein d'un tronc commun oriental, notamment les branches arabe, persane, ottomane et byzantine.

### *3.1 Division à la fois pythagoricienne et zalzalienne en dix-sept intervalles*

Ce genre n'est cependant pas incompatible avec une division pratique, à la fois pythagoricienne et *zalzalienne*, de l'octave en dix-sept intervalles inégaux et dix-huit degrés, alliant le processus d'élaboration selon le cycle des quartes, associé à l'accordage des cordes du luth, produisant *T* et *L,* à celui de l'insertion médiane de degrés *zalzaliens* dans les trihémitons du noyau pentatonique, produisant *Ji* et *Js*. Dans une autre étude (Abou Mrad, 2006, p. 45-47), l'auteur propose une telle matrice scalaire générale (Tableau 1)[21] et ce, en vertu des correctifs préconisés par Urmawī[22].

[21] Dans toutes les transcriptions qui vont suivre, les notes latines ne sont pas prises comme des hauteurs absolues, relativement à un diapason fixe, mais plutôt comme des indicateurs de hauteurs relatives au sein de structures scalaires définies (Picard, 2005, p. 2). Par ailleurs, la mention des altérations du système solfégique occidental, adapté au genre zalzalien, est faite ci-après selon les conventions suivantes : bémol = *b* ; demi-bémol = *db* ; bémol demi-bémol = *bdb* ; dièse = # ; demi-dièse = *d#* ; dièse demi-dièse = *#d#* ; bécarre = *bc*.

[22] Il s'agit de remplacer la succession LLC par L (256/243, 90 c.), L minime (729/704, 61 c.) et Dièse (33/32, 53 c.), autrement dit par le partage de l'apotome supérieur en deux quarts de ton inégaux.

08 - Abou Mrad paginé POST14.pdf7 7 5/20/2007 11:48:48 AM

**Tableau 1a : Version systématiste *vs* version corrigée *zalzalienne* de la matrice scalaire générale en dix-huit degrés à l'octave**

| Désignation alphabétique translittérée | Notation solfégique de la version systématiste originaire | Formulation systématiste du ratio fréquentiel par rapport au degré de départ | Désignation systématiste de l'intervalle | Formulation corrigée *zalzalienne* du ratio fréquentiel par rapport au degré a | Notation solfégique de la version corrigée *zalzalienne* | Désignation corrigée de l'intervalle selon la version corrigée *zalzalienne* | Valeur logarithmique en cent de l'intervalle corrigé |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *yḥ* | *sol* | 2 | | 2 | *sol* | | |
| | | | C | | | Dièse 33/32 | 53 |
| *yz* | *sol*$^{-1c}$ | 1048576/531441 | | 64/33 | *sol*$^{db}$ | | |
| | | | L | | | Lm (minime) 729/704 | 61 |
| *yw* | *sol*$^{b}$ | 4096/2187 | | 81/44 | *sol*$^{b}$ | | |
| | | | L | | | L | 90 |
| *yh* | *fa* | 16/9 | | 16/9 | *fa* | | |
| | | | L | | | L | 90 |
| *yd* | *mi* | 27/16 | | 27/16 | *mi* | | |
| | | | C | | | D 33/32 | 53 |
| *yj* | *mi*$^{-1c}$ | 32768/19683 | | 18/11 | *mi*$^{db}$ | | |
| | | | L | | | Lm 729/704 | 61 |
| *yb* | *mi*$^{b}$ | 128/81 | | 128/81 | *mi*$^{b}$ | | |
| | | | L | | | L | 90 |
| *yā* | *ré* | 3/2 | | 3/2 | *ré* | | |
| | | | C | | | D 33/32 | 53 |
| *y* | *ré*$^{-1c}$ | 262144/177147 | | 16/11 | *ré*$^{db}$ | | |
| | | | L | | | Lm 729/704 | 61 |
| *ṭ* | *ré*$^{b}$ | 1024/729 | | 1024/729 | *ré*$^{b}$ | | |
| | | | L | | | L | 90 |
| *ḥ* | *ut* | 4/3 | | 4/3 | *ut* | | |

**Tableau 1b : Version systématiste *vs* version corrigée *zalzalienne* de la matrice scalaire générale en dix-huit degrés à l'octave (suite du tableau 1a)**

| Désignation alphabétique translittérée | Notation solfégique de la version systématiste originaire | Formulation systématiste du ratio fréquentiel par rapport au degré de départ | Désignation systématiste de l'intervalle | Formulation corrigée *zalzalienne* du ratio fréquentiel par rapport au degré a | Notation solfégique de la version corrigée *zalzalienne* | Désignation corrigée de l'intervalle selon la version corrigée *zalzalienne* | Valeur logarithmique en cent de l'intervalle corrigé |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *(h)* | *(ut)* | (4/3) | | (4/3) | *(ut)* | | |
| | | | L | | | L | 90 |
| *z* | *si* | 81/64 | | 81/64 | *si* | | |
| | | | C | | | D 33/32 | 53 |
| *w* | *si*$^{-1c}$ | 8192/6561 | | 27/22 | *si*$^{db}$ | | |
| | | | L | | | Lm 729/704 | 61 |
| *h* | *si*$^{b}$ | 32/27 | | 32/27 | *si*$^{b}$ | | |
| | | | L | | | L | 90 |
| *d* | *la* | 9/8 | | 9/8 | *la* | | |
| | | | C | | | D 33/32 | 53 |
| *j* | *la*$^{-1c}$ | 65536/59049 | | 12/11 | *la*$^{db}$ | | |
| | | | L | | | Lm 729/704 | 61 |
| *b* | *la*$^{b}$ | 256/243 | | 256/243 | *la*$^{b}$ | | |
| | | | L | | | L | 90 |
| *a* | *sol* | 1 | | 1 | *sol* | | |

Par ailleurs, Amine Beyhom considère qu'un tel partage de l'octave, compatible avec le genre *zalzalien*, constitue l'échelle générale de la tradition arabe orientale au cours de son histoire. Il va jusqu'à considérer l'intervalle de dix-septième d'octave comme l'élément de base de cette échelle générale [23].

Dès le XVIII$^{e}$ siècle, les principales composantes culturelles du conglomérat culturel oriental susmentionné se différencient quant aux échelles modales, à la rythmique, aux formes et à l'instrumentation. Par ailleurs, certaines de ces traditions, notamment la branche persane (During, 1994, p. 220-221) et la plupart des branches arabes, entrent dans une phase de repli, de telle sorte que

[23] Exposé du 1$^{er}$ avril 2006 au séminaire du Centre de Recherche « Langages Musicaux », Université Paris Sorbonne - Paris IV.

cette sphère pluriculturelle ne connaissait plus au début du XIX^e siècle que deux traditions initiatiques dignes de ce nom, à Constantinople et à Alep.

### *3.2 Différenciation ottomane*

Des mutations exogènes apparaissent cependant à la fin du XVIII^e siècle, avec l'adoption par les cercles musicaux théoriques d'Istanbul du système des hauteurs systématiste théorique en LLC, ce qui les conduit à un remplacement progressif - quant à l'échelle type - du genre *zalzalien* par le diatonique *synton* (ou à intonation juste) [24], afin de se distinguer des Arabes et des Iraniens (During, 1994, p. 194) et probablement de rendre plus aisée l'harmonisation de la musique ottomane, par adoption des normes proches des normes diatoniques occidentales.

### *3.3 Réaction arabe*

À l'aube de la renaissance de leur tradition, les musiciens arabes prennent conscience de ces ballottements. Depuis le XIV^e siècle, ils partagent avec les Ottomans leur typologie modale et leur nomenclature de la matrice scalaire générale [25], tout en pratiquant une intonation devenue différente pour des intervalles nominalement identiques. Une réaction se dessine. Elle consiste en l'affirmation du caractère symétrique des intervalles *zalzaliens*, face au choix d'Istanbul d'une intonation dite juste. De fait et depuis le XV^e siècle, les traités arabes [26] évoquent d'une manière souvent imprécise, des degrés supplétifs ou altératifs, désignés par *niṣf* ou *rub'* et se plaçant probablement à un intervalle de semi-ton des degrés fondamentaux [27] non *zalzaliens*, de fait, ceux du système

[24] Cette démarche est explicitée un siècle plus tard par Raouf Yekta Bey, 1921, p. 2949-2950. Voir également (Signell, 1977, ch. IV).

[25] La désignation des degrés passe, au décours des siècles, du système alphabétique, préconisé par les systématistes, vers un système quantificateur en langue persane, le nom de chacun des degrés fondamentaux étant formé d'un chiffre en préfixe et du suffixe *kāh* (prononcé *kā*), signifiant degré. Ainsi *yakkā* signifie-t-il premier degré, *dūkā*, deuxième degré, *sīkā*, troisième degré, *jahārkā*, quatrième degré etc. à ces degrés se sont rajoutés et parfois substitués des symboles, notamment, des éthonymes, comme *nawā ou šāhnāz*, des toponymes, comme *ḥijāz*, et des ethnonymes, comme *kurdī*.

[26] Notamment : Šams Ad-Dīn Aṣ-Ṣaydāwī (a-d-Dimašqī), XV^e siècle, *Kitāb Fī Ma'rifat Al-Anġām Wa Šarḥihā* [Livre de la connaissance des modes et de leur explication], l'apocryphe de Ṣalāḥ Ad-Dīn Aṣ-Ṣafadī (1296-1363) *Risālā Fī 'Ilm Al-Mūsīqā* [Épître dans la science musicale] et le traité anonyme du XVII^e intitulé *Aš-Šajara Dāt Al-Akmām Al-Ḥāwiyā Li-'Ūṣūl Al-Anġām* [L'Arbre qui recouvre les fondements des mélodies].

[27] Les degrés fondamentaux de l'échelle générale, appartenant au genre zalzalien, sont variablement désignés par *buḥūr* (sing. *baḥr), abrāj* (sing. *burj)* et *bardāt* ou *pardāt* (sing. *barda* ou *pardeh* en persan).

pentatonique anhémitonique[28]. Le remplissage du *trihémiton* pouvant être réalisé par le biais d'un ton et d'un demi-ton en genre diatonique, la division égalitaire ou symétrique de cet espace permet d'associer un intervalle *J* à la moitié des trois demi-tons, soit un intervalle de trois-quarts de ton. Aussi les théoriciens arabes de la charnière des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles, représentés notamment par le cercle damascène du cheikh Muhammad Al-ʿAṭṭār (Shiloah, 1979, p. 65-66), classent-ils les intervalles de secondes figurant dans la matrice scalaire fondamentale, basée sur un genre *zalzalien* bioctaviant - en deux espèces : *buʿd kabīr* [grand intervalle], assimilé à quatre-quarts [de ton], et *buʿd ṣaġīr* [petit intervalle], rapporté à trois-quarts [de ton] (Maššāqa, 1899, p. 10).

Tandis que ce partage est effectué d'une manière presque symétrique chez les Arabes, comme si *Ji* = *Js*, les Ottomans en accentuent l'asymétrie : *Ji* (65536/59049 ou *dilimma*, 180 c.) > *Js* (2187/2048 ou *apotome*, 113 c.). Les auteurs turcs du XX^e^ siècle, comme Raouf Yekta (1921, p. 2949-2950), affecteront 8 *commas* (holderiens) à *Ji* et 5 à *Js*, sur la base de 9 *commas* par ton et 53 à l'octave.

Entre les deux attitudes se trouve en musique ecclésiale orthodoxe l'approche théorique proposée par Chrysanthos de Madytos au début du XIX^e^ siècle, avec un partage de l'octave en 72 divisions égales (Giannelos, 1996, p. 24) ou en 68, système prévalant chez des auteurs appartenant à la tradition antiochienne (Hebby, 1964, p. 131). Mīẖā'īl Maššāqa, de confession originaire grecque catholique[29] et connaissant la liturgie « byzantine », semble avoir bien étudié le système à 68 divisions, étant donné que son *Épître* en fait état à plusieurs reprises. De fait, cet auteur (1899, p. 71) marque sa préférence[30] pour le raffinement de la division dite « grecque » en 68, par rapport à son homologue dite « arabe » en 24 quarts de ton, dans la mesure où elle confirme l'inégalité des deux secondes neutres encadrant les degrés *zalzaliens*, *Ji* étant affecté de 9 divisions, soit 159 c., tandis que *Js* est ramené à 7 divisions, soit 123 c. Le Tableau 2

[28] Soit : *rāst* ($ut_2$), *dūkā* ($ré_2$), *jahārkā* ($fa_2$), *nawā* ($sol_2$), *ḥusaynī* ($la_2$), *kardān* ($ut_3$). Ces degrés coïncident, à une octave près pour certains, avec les cordes à vide d'une accordature du *ʿūd* courante au Levant, signalée dès la fin du XIX^e^ siècle par Louis Ronzevalle (1899, p. 23) et constatée chez les praticiens au Liban jusqu'au début des années 1990 [com. perso. Bahīj Mīqātī (1992) et Georges Abiad (1993)], soit de la chanterelle jusqu'au bourdon : *kardān* ($ut_3$), *nawā* ($sol_2$), *dūkā* ($ré_2$), *ʿušayrān* ($la_1$), *qarār jahārkā* ($fa_1$).

[29] Il passe au protestantisme, suite à un conflit doctrinaire avec le patriarche melkite et rédige au cours de la seconde moitié de sa vie des ouvrages apologétiques en faveur de la Réforme.

[30] On aurait pu suspecter chez cet auteur une préférence subjective pour le système grec en raison de ses origines ethniques et de son appartenance confessionnelle initiale, mais le propos est strictement musicologique dans son argumentaire, alors que l'ensemble de l'œuvre de Maššāqa reflète une identification à la « sensibilité arabe » renaissante et un net démarcage religieux par rapport à son Église d'origine, étant devenu prédicateur protestant.

récapitule les trois approches concurrentes. À noter que le choix de mise en équivalence « *rāst* = $ut_2$ » (contrairement au « *rāst* = $sol_2$ » des Ottomans) y est motivé par les remarques du commentateur de *l'Épître,* Louis Ronzevalle [31].

**Tableau 2 : Différentes approches théoriques de l'échelle fondamentale octaviante à genre *zalzalien***

| Nomenclature du début du XIX[e] siècle, selon Mīḫā'īl Maššāqa | Désignation alphabétique systématiste avec correction des ratios fréquentiels des intervalles J | Notation occidentale moderne de la structure systématiste corrigée | Désignation alphabétique systématiste avec ratios fréquentiels originaires, adoptés par les théoriciens ottomans | Notation occidentale de la structure systématiste originaire | Système ecclésial byzantin à 68 divisions égales | Notation occidentale moderne du partage en 68 divisions égales |
|---|---|---|---|---|---|---|
| *nawā* | *yḥ* | $sol_2$ | *yḥ* | $sol_2$ | *Δι* | $sol_2$ |
| *bu'd kabīr* (4/4 ton) | T 9/8 | 204 c. | T 9/8 | 204 c. | 12 d. | 212 c. |
| *jahārkā* | *yh* | $fa_2$ | *yh* | $fa_2$ | *Γα* | $fa_2$ |
| *bu'd ṣaġīr* (3/4 t.) | Js 88/81 | 143 c. | Ji 2187/2048 | 113 c. | 7 d. | 123 c. |
| *sīkā* | *yj* | $mi_2^{db}$ | *yj* | $mi_2^{-1c}$ | *Βου* | $mi_2^{db}$ |
| *bu'd ṣaġīr* (3/4 t.) | Ji 12/11 | 151 c. | Ji 65536/59049 | 180 c. | 9 d. | 159 c. |
| *dūkā* | *yā* | $ré_2$ | *yā* | $ré_2$ | *Πα* | $ré_2$ |
| *bu'd kabīr* (4/4 t.) | T 9/8 | 204 c. | T 9/8 | 204 c. | 12 d. | 212 c. |
| *rast* selon l'usage de Maššāqa ou *rāst* selon l'usage commun de tous les autres traités | *ḥ* | $ut_2$ | *ḥ* | $ut_2$ | *Νη* | $ut_2$ |
| *bu'd ṣaġīr* (3/4 t.) | Js 88/81 | 143 c. | Ji 2187/2048 | 113 c. | 7 d. | 123 c. |
| *'irāq* | *w* | $si_1^{db}$ | *w* | $si_1^{-1c}$ | *Ζω* | $si_1^{db}$ |
| *bu'd ṣaġīr* (3/4 t.) | Ji 12/11 | 151 c. | Ji 65536/59049 | 180 c. | 9 d. | 159 c. |
| *'ušayrān* | *d* | $la_1$ | *d* | $la_1$ | *Κε* | $la_1$ |
| *bu'd kabīr* (4/4 t.) | T 9/8 | 204 c. | T 9/8 | 204 c. | 12 d. | 212 c. |
| *yakkā* | *a* | $sol_1$ | *a* | $sol_1$ | *Δι* | $sol_1$ |

## *3.4 Généralisation à l'octave de la division en quarts de ton*

En somme et pour employer un langage métaphorique, l'enserrement des degrés *zalzaliens* entre des intervalles symétriques de trois-quarts de ton semble constituer pour les musiciens arabes de l'aube de la *Nahḍa* - au risque d'éliminer

[31] « Le *yakkā,* au point de vue de la place que lui assigne le nombre de ses vibrations, se rapproche du sol européen, et non du do » (Ronzevalle, 1899, p. 19).

certaines nuances spécifiques, notamment, celles du genre diatonique - l'équivalent sur le plan symbolique de l'édification d'une forteresse protégeant le genre *zalzalien* ancestral contre la supposée « dérive turque » vers l'intonation dite juste du genre diatonique.

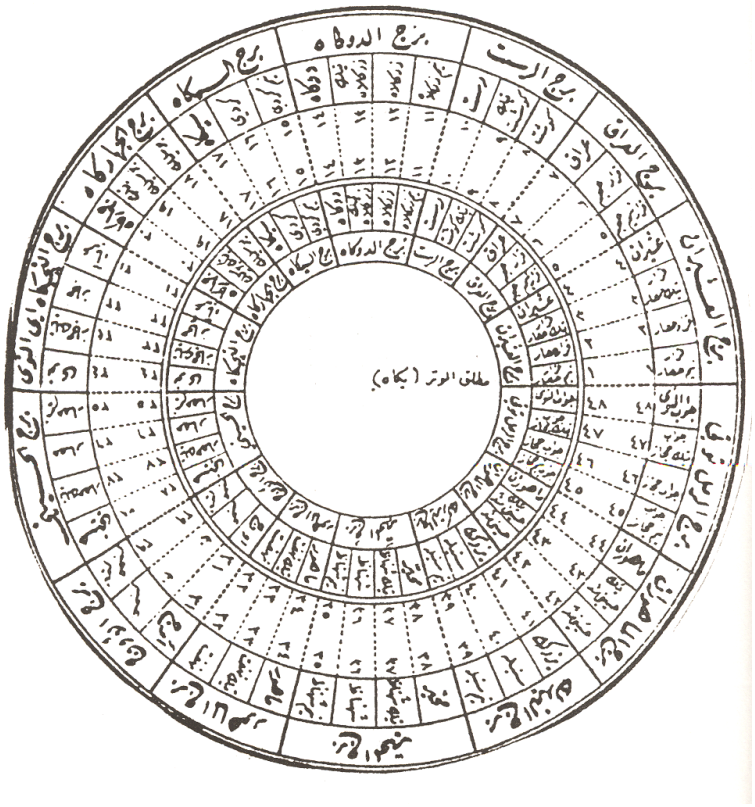


**Figure 2 : *A-d-Dā'ira al-'arabiyya* [Ronde de transposition du système arabe à vingt-quatre quarts de ton], sixième figure de *l'Epître* (1999, p. 37)**

Toujours est-il que la généralisation de cette approche à l'octave, composée de trois secondes majeures (totalisant douze quarts de ton) et quatre secondes neutres (totalisant également douze quarts de ton), aboutit logiquement à son partage en 24 divisions égales identifiées à des quarts de ton. Cela donne un ensemble de 25 sons à l'octave et 49 (24 + 24 + redoublement à l'octave) sons dans le cadre du système général bioctaviant que présentent les écrits théoriques arabes, à partir de *l'Épître* de Maššāqa, comme ensemble des sons employés par la tradition (voir Tableau 3) dont fait état (sans le décrire) Jean-Baptiste Laborde (1780, cité par Marcus, 1989, p. 43) à la fin du XVIII$^{e}$ siècle.

**Tableau 3a : Matrice scalaire générale - échelle générale biocta-viante en 48 quarts de ton et 49 sons de l'Épître de Maššāqa [32]**

| Nomenclature traditionnelle | *Pardeh* | *Niṣf* ou *'araba* | *Nīm* | *Tīk* | Notation occidentale adaptée |
|---|---|---|---|---|---|
| *ramal tūtī* | *ramal tūtī* | | | | $sol_3$ |
| *jawāb tīk ḥijāz* | | | | *jawāb tīk* | $sol_3^{db}$ |
| *jawāb ḥijāz* | | *jawāb ḥijāz* | | | $fa_3^{\#}$ *ou* $sol_3^{b+1c}$ |
| *jawāb nīm ḥijāz* | | | *jawāb nīm* | | $fa_3^{d\#}$ |
| *māhūrān* | *māhūrān* | | | | $fa_3$ |
| *tīk ḥusaynī šadd* | | | | *tīk ḥusaynī* | $mi_3^{d\#}$ |
| *ḥusaynī šadd* | | *ḥusaynī šadd* | | | $mi_3$ *ou* $fa_3^{b+1c}$ |
| *buzurk* | *buzurk* | | | | $mi_3^{db}$ |
| *sunbula ou zawāl* | | *sunbula ou zawāl* | | | $mi_3^{b}$ |
| *nīm sunbula* | | | *nīm* | | $ré_3^{d\#}$ *ou* $mi_3^{bdb+1c}$ |
| *muḥayyar* | *muḥayyar* | | | | $ré_3$ |
| *tīk šāhnāẓ* | | | | *tīk šāhnāẓ* | $ré_3^{db}$ |
| *šāhnāẓ* | | *šāhnāẓ* | | | $ut_3^{\#}$ *ou* $ré_3^{b+1c}$ |
| *nīm šāhnāẓ* | | | *nīm šāhnāẓ* | | $ut_3^{d\#}$ *ou* $ré_3^{bdb+1c}$ |
| *Māhūr* | *māhūr* | | | | $ut_3$ |
| *tīk nahuft* | | | | *tīk nahuft* | $ut_3^{db}$ |
| *nahuft* | | *nahuft* | | | $si_2$ *ou* $ut_3^{b+1c}$ |
| *'awj* | *'awj* | | | | $si_2^{db}$ |
| *'ajam* | | *'ajam* | | | $si_2^{b}$ |
| *nīm 'ajam* | | | *nīm 'ajam* | | $la_2^{d\#}$ *ou* $si_2^{bdb+1c}$ |
| *ḥusaynī* | *ḥusaynī* | | | | $la_2$ |
| *tīk ḥiṣār* | | | | *tīk ḥiṣār* | $la_2^{db}$ |
| *ḥiṣār* | | *ḥiṣār* | | | $lab_2$ |
| *nīm ḥiṣār* | | | *nīm ḥiṣār* | | $sol_2^{\#}$ *ou* $la_2^{bdb+1c}$ |
| *nawā* | *nawā* | | | | $sol_2$ |

[32] Il s'agit ici d'une synthèse établie entre les désignations figurant dans les recensions (servant aux transpositions) des pages 37 et 72 de *l'Épître* et entre celles figurant dans les mélodies de la 2e partie (39-55). Dans la « notation occidentale adaptée », le demi-bémol abaisse le son d'un intervalle de quart de ton, le demi-dièse augmente le son d'un quart de ton, le bémol/demi-bémol abaisse le son de trois-quarts de ton (voir également note suivante).

**Tableau 3b : Matrice scalaire générale - échelle générale biocta-viante en 48 quarts de ton et 49 sons de l'Épître de Maššāqa (suite du tableau 3a)** [33]

| Nomenclature traditionnelle | *Pardeh* | *Niṣf* ou *'araba* | *Nīm* | *Tīk* | Notation occidentale adaptée |
|---|---|---|---|---|---|
| (*nawā*) | (*nawā*) | | | | ($sol_2$) |
| *tīk ḥijāz* | | | | *tīk ḥijāz* | $sol_2^{db}$ |
| *ḥijāz* [*ṣabā*] | | *ḥijāz* [*ṣabā*] | | | $fa_2^{\#}$ *ou* $sol_2^{b+1c}$ |
| *nīm ḥijāz ou 'arbā'* | | | *nīm ḥijāz* ou *'arbā'* | | $fa_2^{d\#}$ *ou* $sol_2^{bdb+1c}$ |
| *jahārkā* | *jahārkā* | | | | $fa_2$ |
| *tīk būsalīk* | | | | *tīk būsalīk* | $mi_2^{d\#}$ |
| *būsalīk* | | *būsalīk* | | | $mi_2$ *ou* $fa_2^{b+1c}$ |
| *sīkā* | *sīkā* | | | | $mi_2^{db}$ |
| *kurdī* | | *kurdī* | | | $mi_2^{b}$ |
| *nīm kurdī* | | | *nīm kurdī* | | $ré_2^{d\#}$ *ou* $mi_2^{bdb+1c}$ |
| *dūkā* | *dūkā* | | | | $ré_2$ |
| *tīk zirkūlā* | | | | *tīk zirkūlā* | $ré_2^{db}$ |
| *zirkūlā* | | *zirkūlā* | | | $ut_2^{\#}$ *ou* $ré_2^{b+1c}$ |
| *nīm zirkūlā* | | | *nīm zirkūlā* | | $ut_2^{d\#}$ *ou* $ré_2^{bdb+1c}$ |
| *rāst* | *rāst* | | | | $ut_2$ |
| *tīk kawašt* | | | | *tīk kawašt* | $ut_2^{db}$ |
| *kawašt* | | *kawašt* | | | $si_1$ *ou* $ut_2^{b+1c}$ |
| *'irāq* | *'irāq* | | | | $si_1^{db}$ |
| *qarār 'ajam* | | *qarār 'ajam* | | | $si_1^{b}$ |
| *qarār nīm 'ajam* | | | *qarār nīm 'ajam* | | $si_1^{bdb}$ *ou* $la_1^{d\#-1c}$ |
| *'ušayrān* | *'ušayrān* | | | | $la_1$ |
| *qarār tīk ḥiṣār* | | | | *qarār tīk ḥiṣār* | $la_1^{d\#}$ *ou* $si_1^{bdb+1c}$ |
| *qarār ḥiṣār* | | *qarār ḥiṣār* | | | $la_1^{b}$ |
| *qarār nīm ḥiṣār* | | | *qarār nīm ḥiṣār* | | $sol_1^{\#}$ *ou* $la_1^{bdb+1c}$ |
| *yakkā* | *yakkā* | | | | $sol_1$ |

[33] L'hypothèse d'un tempérament égal quart-tonal rend caduque la notion de « plus ou moins un *comma* » pour les altérations dites enharmoniques en notation occidentale moderne. Elles figurent néanmoins dans ce tableau pour rappeler que la transcription des intonations traditionnelles des sons ici recensés est appelée à prendre en compte ces nuances ($fa^{\#}$ étant l'équivalent d'un $sol^{b+1c}$ selon la logique pythagoricienne), dans la mesure où le tempérament égal n'est qu'une vision de l'esprit au XIX[e] siècle, comme les propos qui suivent vont le démontrer.

Les notes de la matrice scalaire générale arabe de l'époque moderne (voir figure 2) sont classées [34] en quatre catégories :

1- *barda* (pl. *bardāt*) ou *burj* (pl. *abrāj*) : degré fondamental du genre *zalzalien* basique bioctaviant ;

2- *'araba* (pl. *'arabāt*) ou *niṣf* (pl. *anṣāf*) : degré supplétif ou altératif principal placé à un intervalle de semi-ton (ascendant ou descendant) d'un degré fondamental non *zalzalien* ;

3- *nīm :* degré supplétif ou altératif placé à un intervalle de quart de ton descendant d'un degré altératif principal ;

4- *tīk :* degré supplétif ou altératif placé à un intervalle de quart de ton ascendant d'un degré altératif principal.

### *3.5 En quête d'une matrice scalaire générale effective*

Cependant et en faisant l'inventaire des notes employées dans les 97 mélodies/types modaux figurant dans *l'Épître* de Maššāqa, on parvient à cerner, au sein d'une octave, l'ensemble effectif de degrés utiles à la fabrication des échelles des modes usuels dans leurs positions de base, autrement dit la matrice scalaire générale. Aussi cette recension (Tableau 4) ne confirme-t-elle pas l'usage de certains degrés des catégories *nīm* et *tīk,* qui s'avèrent ainsi n'exister que par souci de symétrie ou de régularité, comme l'affirme Maurice Collangettes (1904, p. 419). Certes, ils peuvent être employés pour des transpositions inusitées, mais cela n'ôte pas leur caractère strictement théorique.

De même, les degrés qualifiables de « sensibles en demi-dièse », tels que *nīm kurdī* ($ré_2^{d\#}$), *tīk būsalīk* ($mi_2^{d\#}$), *tīk ḥusaynī šadd* ($mi_3^{d\#}$), *nīm 'ajam* ($la_2^{d\#}$) *et nīm šāhnāẓ* ($ut_3^{d\#}$), ne figurent qu'une seule fois et ce, dans le cadre de mélodies modales d'origine probablement ottomane [35] (voir les exemples 31 [*Ramal*] 91 [*Ḥiṣār a-s-sīkā*], 108 [*'Awj 'āra*] et 114 [*Ramal tūtī*].

[34] Maššāqa emploie cette terminologie sans la définir. Le premier auteur arabe à en fournir une esquisse de définition est Muhammad Šihāb a-d-Dīn (1840, 1892).

[35] Plus généralement et selon Amine Beyhom (2005, p. 102), les degrés *tīk* et *nīm* « sortent du cadre du noyau de base constitué par les *maqāmāt* principaux, et reflètent l'intégration dans le répertoire de la musique arabe traditionnelle de modes provenant de traditions extérieures (principalement ottomane) ou/et constituent un réservoir pour des transpositions sortant du cadre de la musique traditionnelle ».

**Tableau 4 : Matrice scalaire générale (recension des 41 notes employées) des mélodies figurant dans *l'Épître***

| Nomenclature traditionnelle | Notation occidentale adaptée | Nomenclature traditionnelle | Notation occidentale adaptée |
|---|---|---|---|
| *ramal tūtī* | $sol_3$ | *nawā* | $sol_2$ |
| *jawāb ḥijāz* | $fa_3^{\#}$ *ou* $sol_3^{b+1c}$ | *ḥijāz* [*ṣabā*] | $fa_2^{\#}$ *ou* $sol_2^{b+1c}$ |
| *jawāb nīm ḥijāz* | $fa_3^{d\#}$ *ou* $sol_3^{bdb+1c}$ | *nīm ḥijāz ou 'arbā'* | $fa_2^{d\#}$ *ou* $sol_2^{bdb+1c}$ |
| *māhūrān* | $fa_3$ | *jahārkā* | $fa_2$ |
| *tīk ḥusaynī šadd* | $mi_3^{d\#}$ | *tīk būsalīk* | $mi_2^{d\#}$ |
| *ḥusaynī šadd* | $mi_3$ *ou* $fa_3^{b+1c}$ | *būsalīk* | $mi_2$ *ou* $fa_2^{b+1c}$ |
| *buzurk* | $mi_3^{db}$ | *sīkā* | $mi_2^{db}$ |
| *sunbula ou zawāl* | $mi_3^{b}$ | *kurdī* | $mi_2^{b}$ |
| *nīm sunbula* | $ré_3^{d\#}$ *ou* $mi_3^{bdb+1c}$ | *nīm kurdī* | $ré_2^{d\#}$ *ou* $mi_2^{bdb+1c}$ |
| *muḥayyar* | $ré_3$ | *dūkā* | $ré_2$ |
| | | *tīk zirkūlā* | $ré_2^{db}$ |
| *šāhnā(z)ẓ* | $ut_3^{\#}$ *ou* $ré_3^{b+1c}$ | *zirkūlā* | $ut_2^{\#}$ *ou* $ré_2^{b+1c}$ |
| *nīm šāhnā(z)ẓ* | $ut_3^{d\#}$ *ou* $ré_3^{bdb+1c}$ | | |
| *māhūr* | $ut_3$ | *rāst* | $ut_2$ |
| *nahuft* | $si_2$ *ou* $ut_2^{b+1c}$ | *kawašt* | $si_1$ |
| *'awj* | $si_2^{db}$ | *'irāq* | $si_1^{db}$ |
| *'ajam* | $si_2^{b}$ | *qarār 'ajam* | $si_1^{b}$ |
| *nīm 'ajam* | $la_2^{d\#}$ *ou* $si_2^{bdb+1c}$ | | |
| *ḥusaynī* | $la_2$ | *'ušayrān* | $la_1$ |
| *tīk ḥiṣār* | $la_2^{db}$ | *qarār tīk ḥiṣār* | $la_1^{db}$ |
| *ḥiṣār* | $la_2^{b}$ | *qarār ḥiṣār* | $la_1^{b}$ |
| *nīm ḥiṣār* | $la_2^{bdb}$ | | |
| *nawā* | $sol_2$ | *yakkā* | $sol_1$ |

De fait, l'effectif des degrés usuels est sensiblement inférieur à 49, comme on peut le constater à partir d'une recension modale pragmatique. Trois genres scalaires concurrents peuvent, en effet, figurer au tétracorde inférieur *yakkā-rāst* ($sol_1$-$ut_2$) et au sein de l'un des deux tétracordes médians usuels : *rāst-jahārkā* ($ut_2$-$fa_2$) *dūkā-nawā* ($ré_2$-$sol_2$). Aussi le genre *zalzalien* se présente-t-il sous trois aspects : *rāst* (*TJJ*), *dūkā* (*JJT*), *'irāq* (*JTJ*). De même pour le genre diatonique : *jahārkā* (*TTL*), *būsalīk* (*TLT*), *kurdī* (*LTT*). Quant au genre chromatique *synton* il se présente sous son aspect fondamental tétracordal : *ḥijāz* (*J – seconde augmentée neutre* [*san*] *– petit semi-ton* [*st*]), compatible avec l'aspect pentacordal *nakrīz*. Notons que le genre chromatique moderne partageant la quarte juste en deux secondes mineures et une seconde augmentée figure dans *l'Épître* dans le cadre du mode *šadd 'arabān,* (Exemple 17) d'origine ottomane.

Application des trois genres au degré *yakkā :*

Aspect *rāst* (TJJ)/[sur le degré]*yakkā = yakkā*, *'ušayrān*, *'irāq*, *rāst*.

Aspect *dūkā* (JJT)/*yakkā = yakkā*, *qarār tīk ḥiṣār, qarār 'ajam*, *rāst*.

Aspect *'irāq* (JTJ)/*yakkā = yakkā, qarār tīk ḥiṣār, 'irāq, rāst*.

Aspect *jahārkā* (TTL)/*yakkā = yakkā, 'ušayrān, kawašt, rāst*.

Aspect *būsalīk* (TLT)/*yakkā = yakkā, 'ušayrān, 'ajam, rāst*.

Aspect *kurdī* (LTT)/*yakkā = yakkā, qarār ḥiṣār, 'ajam, rāst*.

Aspect *ḥijāz* (J – san – st)/*yakkā = yakkā, qarār tīk ḥiṣār, kawašt, rāst*.

Application des trois genres au degré *rāst :*

Aspect *rāst* (TJJ)/*rāst = rāst, dūkā, sīkā, jahārkā*.

Aspect *dūkā* (JJT)/*rāst = rāst, tīk zirkūlā, kurdī, jahārkā*.

Aspect *'irāq* (JTJ)/*rāst = rāst, tīk zirkūlā, sīkā, jahārkā*.

Aspect *jahārkā* (TTL)/*rāst = rāst, dūkā, būsalīk, jahārkā*.

Aspect *būsalīk* (TLT)/*rāst = rāst, dūkā, kurdī, jahārkā*.

Aspect *kurdī* (LTT)/*rāst = rāst, zirkūlā, kurdī, jahārkā*.

Aspect *ḥijāz* (J – san – st)/*rāst = rāst, tīk zirkūlā, būsalīk, jahārkā*.

Application des trois genres au degré *dūkā :*

Aspect *rāst* (TJJ)/*dūkā = dūkā, būsalīk, 'arbā', nawā*.

Aspect *dūkā* (JJT)/*dūkā = dūkā, sīkā, jahārkā, nawā*.

Aspect *'irāq* (JTJ)/*dūkā = dūkā, sīkā, 'arbā', nawā*.

Aspect *jahārkā* (TTL)/*dūkā* = *dūkā, būsalīk, ḥijāz, nawā.*

Aspect *būsalīk* (TLT)/*dūkā* = *dūkā, būsalīk, jahārkā, nawā*.

Aspect *kurdī* (LTT)/*dūkā* = *dūkā, kurdī, jahārkā, nawā*.

Aspect *ḥijāz* (J – san – st)/*dūkā* = *dūkā, sīkā, ḥijāz, nawā*.

Aspect *'irāq* (JTJ)/*rāst* = *rāst, tīk zirkūlā, sīkā, jahārkā*.

Aspect *jahārkā* (TTL)/*rāst* = *rāst, dūkā, būsalīk, jahārkā*.

Aspect *būsalīk* (TLT)/*rāst* = *rāst, dūkā, kurdī, jahārkā*.

Aspect *kurdī* (LTT)/*rāst* = *rāst, zirkūlā, kurdī, jahārkā*.

Aspect *ḥijāz* (J – san – st)/*rāst* = *rāst, tīk zirkūlā, būsalīk, jahārkā*.

La mise en succession des sons figurant dans ces structures et la prise en compte de leurs répliques à l'octave supérieure permettent de reconstituer une échelle générale bioctaviante à 35 degrés (Tableau 5). Cette structure est pratiquement superposable à la version bioctaviante de la division systématiste corrigée (et respectant les intervalles *zalzaliens*) de l'octave à 17 intervalles et 18 sons (Tableau 1). Seul le partage du ton disjonctif $fa_2/sol_2$ diffère entre les deux propositions, dans la mesure où l'approche systématiste fournit les sons $fa_2$, $sol_2^{\flat}$, $sol_2^{-1c}$, et $sol_2$, tandis que l'approche praticienne susmentionnée fournit la série : $fa_2$, $fa_2^{d\#}$, $fa_2^{\#}$ et $sol_2$.

À cette échelle il convient de rajouter les hauteurs *nīm 'ajam* et *nīm kurdī* (voire *nīm ḥiṣār* et *nīm zirkūlā*), avec leurs répliques à l'octave, étant donné qu'il s'agit de hauteurs utiles à la nuance locale du genre diatonique, comprenant un semi-ton resserré, avoisinant le quart de ton, comme on l'observe dans la mélodie du mode *bayyātī al-ḥusaynī* (Maššāqa, 1899, p. 44)[36], où *nīm 'ajam* ($si_2^{bdb+1c}$) se substitue à *'ajam* ($si_2^{b}$). La liste redevient pratiquement celle du Tableau 5 lorsque sont restituées les « sensibles en demi-dièse ». Cependant, les autres hauteurs *tīk* continuent à ne pas être utiles à la poïétique mélodique traditionnelle arabe.

[36] Cet usage proche oriental arabe des semi-tons resserrés est confirmé par Alexandre Chalfoun (Chalfoun, 1922, p. 49-56) et par l'analyse musicométrique d'échantillons enregistrés au début du XX[e] siècle (Abou Mrad, 2002, ch. IV).

**Tableau 5 : Matrice scalaire générale bioctaviante à 35 degrés, établie à partir des structures modales usuelles traditionnelles arabes orientales**

| Nomenclature traditionnelle | Nomenclature occidentale adaptée | Nomenclature traditionnelle | Nomenclature occidentale adaptée |
|---|---|---|---|
| *ramal tūtī* | $sol_3$ | *nawā* | $sol_2$ |
| *jawāb ḥijāz* | $fa_3^{\#}$ *ou* $sol_3^{b+1c}$ | *ḥijāz* [*ṣabā*] | $fa_2^{\#}$ *ou* $sol_2^{b+1c}$ |
| *jawāb nīm ḥijāz* | $fa_3^{d\#}$ | *nīm ḥijāz ou 'arbā'* | $fa_2^{d\#}$ *ou* $sol_2^{bdb+1c}$ |
| *māhūrān* | $fa_3$ | *jahārkā* | $fa_2$ |
| *ḥusaynī šadd* | $mi_3$ *ou* $fa_3^{b+1c}$ | *būsalīk* | $mi_2$ *ou* $fa_2^{b+1c}$ |
| *buzurk* | $mi_3^{db}$ | *sīkā* | $mi_2^{db}$ |
| *sunbula ou zawāl* | $mi_3^{b}$ | *kurdī* | $mi_2^{b}$ |
| *muḥayyar* | $ré_3$ | *dūkā* | $ré_2$ |
| *tīk šāhnāẓ* | $ré_3^{db}$ | *tīk zirkūlā* | $ré_2^{db}$ |
| *šāhnāẓ* | $ut_3^{\#}$ *ou* $ré_3^{b+1c}$ | *zirkūlā* | $ut_2^{\#}$ *ou* $ré_2^{b+1c}$ |
| *māhūr* | $ut_3$ | *rāst* | $ut_2$ |
| *nahuft* | $si_2$ *ou* $ut_2^{b+1c}$ | *kawašt* | $si_1$ |
| *'awj* | $si_2^{db}$ | *'irāq* | $si_1^{db}$ |
| *'ajam* | $si_2^{b}$ | *qarār 'ajam* | $si_1^{b}$ |
| *ḥusaynī* | $la_2$ | *'ušayrān* | $la_1$ |
| *tīk ḥiṣār* | $la_2^{db}$ | *qarār tīk ḥiṣār* | $la_1^{db}$ |
| *ḥiṣār* | $la_2^{b}$ | *qarār ḥiṣār* | $la_1^{b}$ |
| *nawā* | $sol_2$ | *yakkā* | $sol_1$ |

En revanche, d'autres sons qui ne font pas partie de cette division de l'octave sont effectivement utilisés par la tradition égyptienne de la fin du XIX^e^ siècle (Chalfoun, 1922, p. 49-56 et Marcus, 1989, p. 201-255). Il s'agit notamment de variantes basses (moins un *comma*) de certains degrés fondamentaux (*'ušayrān, dūkā, ḥusaynī, muḥayyar*) et de certains degrés altérés principaux (*kawašt, būsalīk, ḥijāz, nahuft, ḥusaynī šadd, jawāb ḥijāz*). L'ensemble de ces hauteurs, hormis les degrés *tīk* placés par souci de symétrie, constitue en principe la matrice scalaire générale traditionnelle arabe, loin de tout tempérament égal quart-tonal. Le Tableau 6 [37] présente l'octave centrale de ce diagramme établi par l'auteur de ces lignes sur une base pragmatique en y appliquant le modèle musicométrique de Fārābī et les nuances d'intonation modélisées à partir de l'analyse des enregistrements effectués au début du XX^e^ siècle par les maîtres du XIX^e^ siècle (Abou Mrad, 2002, p. 542-543).

### *3.6 Réfutation du tempérament égal par Maššāqa*

Toujours est-il que Maššāqa emploie le schéma des quarts de ton en tant qu'outil didactique utile [38] à l'élaboration d'une typologie modale exemplifiée. Cependant et en tant que musicologue, il se refuse à admettre l'assujettissement de l'intonation traditionnelle à la norme du tempérament égal quart-tonal.

C'est pour montrer l'ineptie de cette hypothèse qu'il fait état des discussions auxquelles il a assisté à Damas en 1821 (Maššāqa, 1899, p. 56-57), où l'on trouve cheikh Muhammad Al-ʿAṭṭār proposant une méthode consistant à ramener la division de l'octave en vingt-quatre intervalles égaux à un partage de la moitié d'une corde de luth à manche long en vingt-quatre parties aliquotes ou parts de cordes égales (Shiloah, 1979, p. 65-66). Maššāqa commence par invalider cette méthode qui confond manifestement partages arithmétique et géométrique. Dès lors, cette division apparaît, selon le lexique d'Amine Beyhom (2005, p. 102), comme une démarche qualitative prescriptive faisant l'impasse sur toute quantification intervallique descriptive sérieuse. Maššāqa va plus loin dans sa réfutation du tempérament égal par quarts de ton, en proposant un

[37] La nomenclature égyptienne du XIX^e^ siècle - généralisée à tout le Proche-Orient au cours du XX^e^ siècle - adopte la désignation *kardān* (au lieu de *māhūr*) pour la réplique à l'octave supérieure de *rāst,* donc équivalente à $ut_3$, et *māhūr* (au lieu de *nahuft*) pour la *'araba* inférieure, qui est équivalente à $si_2$. Le tableau 6 reprend par conséquent le terme *kardān*.

[38] « Si l'utilisation du cadre des 24 quarts de ton à l'octave permet une description qualitative (et satisfaisante dans la pratique) des intervalles utilisés en musiques arabes, elle ne suffit néanmoins pas à décrire le système modal préconisé par les théoriciens et praticiens de cette musique. » (Beyhom, 2005, *op. cit*. p. 66).

modèle [39] permettant le frettage du luth à manche long, en correction de la proposition d'Al-ʿAṭṭār.

**Tableau 6 : Recension pragmatique des sons entre *rāst* et *māhūr* (*kardān* égyptien)**

| Nomenclature traditionnelle | Nomenclature occidentale | Ratio par rapport au son | Valeur en cents |
|---|---|---|---|
| *māhūr ou kardān égyptien* | $ut_3$ | 2 | 1200 |
| *nahuft ou māhūr égyptien* | $si_2$ *ou* $ut_3^{b+1c}$ | 243/128 | 1110 |
| *nahuft* (*māhūr*) *wāṭī* [bas] | $si_2^{-1c}$ *ou* $ut_3^{b}$ | 15/8 | 1088 |
| *'awj* | $si_2^{db}$ | 81/44 | 1056,5 |
| *ʿajam* | $si_2^{b}$ | 9/5 | 1018 |
| *nīm ʿajam* | $la_2^{d\#}$ *ou* $si_2^{bdb+1c}$ | 7/4 | 969 |
| *ḥusaynī* | $la_2$ | 27/16 | 906 |
| *ḥusaynī wāṭī* [bas] | $la_2^{-1c}$ | 5/3 | 884 |
| *tīk ḥiṣār* | $la_2^{db}$ | 18/11 | 853 |
| *ḥiṣār* | $la_2^{b}$ | 8/5 | 814 |
| *nīm ḥiṣār* | $sol_2^{d\#}$ *ou* $la_2^{bdb+1c}$ | 14/9 | 765 |
| *nawā* | $sol_2$ | 3/2 | 702 |
| *ḥijāz* [*ṣabā*] | $fa_2^{\#}$ *ou* $sol_2^{b+1c}$ | 128/81 | 612 |
| *ḥijāz wāṭī* [bas] | $fa_2^{\#-1c}$ *ou* $sol_2^{b}$ | 45/32 | 590 |
| *nīm ḥijāz ou 'arbā'* | $fa_2^{d\#}$ | 243/176 | 558 |
| *jahārkā* | $fa_2$ | 4/3 | 498 |
| *būsalīk* | $mi_2$ *ou* $fa_2^{b+1c}$ | 81/64 | 408 |
| *būsalīk wāṭī* [bas] | $mi_2^{-1c}$ *ou* $fa_2^{b}$ | 5/4 | 386 |
| *sīkā* | $mi_2^{db}$ | 27/22 | 355 |
| *kurdī* | $mi_2^{b}$ | 6/5 | 316 |
| *kurdī wāṭī* [bas] *ou nahāwand* | $mi_2^{b-1c}$ | 32/27 | 294 |
| *nīm kurdī* | $ré_2^{d\#}$ *ou* $mi_2^{bdb+1c}$ | 7/6 | 267 |
| *dūkā* | $ré_2$ | 9/8 | 204 |
| *dūkā wāṭī* [bas] | $ré_2^{-1c}$ | 10/9 | 182 |
| *tīk zirkūlā* | $ré_2^{db}$ | 12/11 | 151 |
| *zirkūlā* | $ut_2^{\#}$ *ou* $ré_2^{b+1c}$ | 16/15 | 112 |
| *nīm zirkūlā* | $ut_2^{d\#}$ *ou* $ré_2^{bdb+1c}$ | 28/27 | 63 |
| *rāst* | $ut_2$ | 1 | 0 |

[39] Cette méthode de positionnement géométrique des frettes est correcte dans ses résultats (Maalouf, 2002, ch. VI), mais laborieuse dans son effectuation, car elle n'emploie pas le calcul logarithmique ni l'identification du ratio fréquentiel du quart de ton à $2^{1/24}$ (50 c.).

Il établit ensuite un frettage concurrent selon le système « grec » ou « byzantin » à 68 divisions, puis il essaie des mélodies traditionnelles sur les deux instruments ainsi frettés, pour aboutir à la conclusion que le frettage selon le système à 68 divisions, créant une asymétrie *Ji* > *Js*, est bien plus convenable que son homologue à 24 quarts de ton, qui égalise les secondes neutres (Maššāqa, 1899, p. 71). Au passage, Maššāqa (*idem*, p. 65-66) reconnaît implicitement la validité du modèle d'Al-Fārābī, sans en avoir pris *a priori* connaissance (Collangettes, *op. cit*., p. 417-418), lorsqu'il assimile la seconde majeure au neuvième de la corde à vide (donc au ton majeur 9/8) et la seconde neutre inférieure au douzième de corde (donc à l'intervalle *Ji* = 12/11), la seconde neutre supérieure étant déductible de ce qui précède (*Js* = 88/81).

Si la méthode de Mīḫā'īl Maššāqa est perfectible, notamment du fait de ses calculs laborieux et de la subjectivité entachant la dernière phase de la procédure d'invalidation de l'hypothèse d'Al-ʿAṭṭār, sa démarche appartient néanmoins de plain-pied à la discipline musicologique alors naissante.

## 4. La modalité dans *l'Épître šihābiyya*

Si, comme l'écrit Nicolas Meeùs (2005, p. 3), « la modalité est ce qui assure l'unité et l'homogénéité des œuvres », Mīḫā'īl Maššāqa ne fait pas état d'une théorie explicite de la modalité dans son *Épître,* où, du reste, aucune mention du vocable *maqām* n'est faite. Le terme le plus approchant de la notion de mode y figurant est *laḥn* qui signifie « mélodie » ou « formule mélodique » en arabe. La deuxième partie de cet ouvrage est, en effet, consacrée à l'énoncé d'un ensemble de 95 phrases mélodiques, chacune étant confondue avec la désignation particulière d'un mode selon le lexique des ouvrages antérieurs et postérieurs. Ainsi y lit-on, par exemple, « *Laḥn* [mélodie] *Bayyātī al-ḥusaynī »* ou « *Laḥn* [mélodie] *Rāst* », plutôt que « *Laḥn* [mélodie] en mode *Bayyātī al-ḥusaynī* » ou « *Laḥn* [mélodie] en mode *Rāst* », aucun terme usuel désignant habituellement la notion de structure modale au sein des traités arabes, persans et ottomans – comme *isbaʿ, ṭarīqa, dawr, šadd, awāz, maqām, šuʿba, tarkīb, naġma* ou *ṭarīqat maqām* [40] - n'étant employé par cet auteur qui semble confondre par là même les deux notions, *a priori* distinctes, que sont « le mode » et « la formule exemplifiant le mode » et, par là même, opter résolument pour la notion de « modalité formulaire » chère à Nicolas Meeùs (*op. cit*. 2005, ch. I et II).

[40] Les cinq premières appellations modales ont cours dans les traités de l'époque abbasside, *maqām* est employé dès le XIV^e^ siècle, de même que les appellations suivantes, tandis que l'expression dynamique *ṭarīqat maqām* a cours dans le traité de Muḥammad Kāmil al-Ḥulaʿī (1904/1905) au début du XX^e^ siècle. Voir l'ensemble de ces questions dans (Shiloah, 1981).

Cependant, d'importantes informations structurales et dynamiques sur les modes sont véhiculées par les mélodies en question, de telle sorte que la recension proposée par Maššāqa puisse être considérée comme une typologie modale complète, mais implicite.

### *4.1 Approche quadripartite des modes de l'Épître*

Si l'on se réfère à l'approche définitionnelle quadripartite des modes proposée par Tran Van Khé (1971) et devenue classique en ethnomusicologie francophone (Picard, 2005, p. 2), quatre caractères fondamentaux sont à envisager à cet effet :

1- « Il existe une **échelle modale** déterminée, avec une structure particulière.

2- Il existe une **hiérarchie entre les degrés des échelles**.

3- Il existe pour chaque mode une **formule mélodique caractéristique**.

4- Un sentiment modal, en particulier celui de ***l'éthos***, est lié à chaque notion de mode ».

L'auteur a proposé dans une autre étude (Abou Mrad, 2002, ch. V) d'étendre le deuxième point de cette approche à la notion de « topographie modale », incluant l'étagement des aspects tri, tétra ou pentacordaux des genres scalaires repérables au sein de l'échelle modale, en fonction des registres vocaux ou instrumentaux, généralement délimités par les degrés pivots mis en exergue par le biais de la hiérarchie établie entre les degrés. De même, l'auteur a proposé de ne pas cantonner le troisième point à la seule notion de formule mélodique caractéristique, souvent absente, mais d'y faire figurer la notion d'« exemplification mélodique modale », dans le sens de la prise en compte d'un corpus de mélodies véhiculées par la tradition étudiée et associées au mode en question. En quelque sorte : le « répertoire modèle » de ce mode.

Nicolas Meeùs (*loc. cit.*), quant à lui, propose une approche bipartite de la théorie modale, qui consiste à opposer les deux notions complémentaires que sont modalité formulaire et modalité scalaire, notamment en ce qui concerne le chant médiéval ecclésial latin. Cette bipartition se recoupe cependant avec la quadripartition de Tran Van Khé, dans la mesure où les deux premiers caractères, structuraux, de celle-ci peuvent se résumer en la notion de modalité scalaire de celle-là, tandis que le troisième caractère de celle-ci, dynamique[41], corres-

[41] Voir le développement de cette notion de « dynamique modale » dans Abou Mrad, 2002, ch. VI.

pond à la notion de modalité formulaire de celle-là. Le quatrième caractère, le sentiment modal, appartient également à la composante dynamique de la modalité, tout en étant tributaire à la fois de la modalité scalaire et de la modalité formulaire.

*4.1.1 Structure scalaire modale*

Les données relatives à la modalité scalaire, notamment à la notion d'échelle ou matrice scalaire modale, peuvent être aisément recueillies au décours de l'analyse des mélodies notées par Maššāqa. Celui-ci emploie, en effet, la méthode de l'énoncé écrit d'une mise en succession de notes prises dans la matrice scalaire générale bioctaviante, avec pondération rythmique de certains degrés, par le biais d'indications comme « *muḏharan* », signifiant « mis en exergue » (probablement par prolongation temporelle), ou, à l'inverse comme « *marġūġan* » ou « *maḫfiyyan* », signifiant « effleurement » ou « édulcoration/abréviation ». Cette méthode est héritée d'une tradition de notation de mélodies modales véhiculée par plusieurs traités théoriques musicaux arabes écrits entre les XV^e^ et XVII^e^ siècles [42]. Elle est menée à son stade ultime de raffinement par Maššāqa, qui fait de cette façon le lien entre les musicographes post-médiévaux et les théoriciens et musicologues de l'époque moderne. Ainsi, par exemple, la formule intitulée *Bayyātī al-ḥusaynī,* se présente-t-elle comme suit dans *l'Épître* (1899, p. 44) : « *Ḥusaynī* mis en exergue, puis *nīm ʿajam* à peine effleuré, suivi de *ḥusaynī* avant la mise en exergue de *nawā*, puis *jahārkā*, et *sīkā* mis en exergue, puis *nawā* et *ḥusaynī*, suivis d'un parcours descendant des degrés jusqu'à *dūkā* ».

La recension des degrés énoncés dans cette mélodie, de même que la mise en succession ascendante des intervalles, est effectuée au Tableau 7. À noter que l'approche musicométrique ou quantitative des intervalles y repose sur les considérations sur la division effective de l'échelle, développées au cours des parties précédentes du présent article. Notamment, l'intervalle *ḥusaynī (la) - nīm ʿajam* ($si^{bdb+1c}$) peut être confondu avec un écart de tiers de ton, assimilable à 28/27, soit 63 c., intervalle caractéristique du diatonique levantin et égyptien [43].

[42] Notamment, les ouvrages de a-ṣ-Ṣaydāwī et a-ṣ-Ṣafaḍī (Hašaba, 1991), ainsi que le traité anonyme *a-š-Šajara ḏāt al-Akmām* (Hašaba, 1983).

[43] Superposable au « diatonique moyen ou tonié d'Archytas » (dans la combinaison particulière : 9/8 – 28/27 – 8/7). Voir à ce sujet : Abou Mrad, 2005, p. 768 et 790-791.

**Note préliminaire sur les échelles de recension pondérée des mélodies :**

Les échelles de recension pondérée sont élaborées ci-après en tenant compte à la fois des occurrences et des durées relatives telles qu'elles apparaissent dans le texte.

La question de la détermination des durées des notes est certes délicate à traiter, en l'absence de données précises. Trois catégories sont néanmoins à prendre en compte à ce titre : celle des notes affectées d'une indication de mise en exergue, celle des notes sans indication et celle des notes affectées d'une indication d'abréviation. À la première catégorie il convient de rattacher les notes finales conclusives et ce, en référence au corpus du *dūlāb* où la finale conclusive est toujours mise en exergue (Abou Mrad, 2002, « Postlude »). Il est très probable qu'une gradation quantificative des durées doive traduire les différences catégorielles précitées.

Cela peut s'exprimer sous forme d'une progression régulière arithmétique ayant pour raison la valeur la plus brève, et ce, comme dans l'écriture organale ou notation modale de l'école de Notre-Dame (fin du XII^e^-XIII^e^ siècles). À suivre cette logique, le temps serait à décomposition ternaire (noire pointée des mesures dites composées de l'écriture moderne). Ainsi la première catégorie correspondrait-elle à la *longa ultra mensorum* en notation modale, qui est assimilable à la noire pointée de l'écriture moderne, tandis que la deuxième correspondrait à la *longa recta* en notation modale et à la longue imparfaite de la notation franconienne, assimilable à la noire, et la troisième correspondrait à la brève des polyphonies latines, assimilable à la croche (Hoppin, 1978, 1991, p. 258-269 et Popin, 2003, p. 93-107).

Étant donné que les mesures dites composées (décomposition ternaire du temps) sont inusitées dans le contexte musical du Proche-Orient [44], dont le temps est pratiquement toujours de décomposition binaire, l'on est tenté d'envisager globalement la progression des durées d'une catégorie à l'autre comme une progression géométrique de raison deux, un peu comme dans la progression longue imparfaite brève semi-brève de la notation mesurée franconienne de la fin du XIII^e^ siècle (Hoppin, 1978, 1991, p. 382-387 et Popin, 2003, p. 107-124). Ainsi la première catégorie des longues, correspondrait-elle à des durées dou-

[44] Témoins en sont les descriptifs rythmiques de Hula'ī (1904-105) et les enregistrements du début du XX^e^ siècle. Parmi ces derniers, seuls les enregistrements de marches (puis plus tard les *lunga-s*) d'inspiration ottomane (plutôt balkanique) et occidentale relèvent d'une rythmique à décomposition temporelle ternaire. Il est à noter que la tradition initiatique arabe du Proche-Orient se distingue en cela de traditions apparentées, qui emploient volontiers une telle rythmique, comme cela peut s'observer plus à l'Est en Iran et en Asie centrale et plus à l'Ouest dans les pays du Maghreb.

bles de celles de la deuxième, celle des brèves, qui seraient à leur tour doubles de celles de la troisième, celle des semi-brèves, comme s'il s'agissait d'une gradation noire, croche, double croche [45].

De fait, l'exacte répartition des durées devrait être plus subtile que cette systématisation dans la réalité. L'analyse des exemples analogues enregistrés au début du XX^e^ siècle (Abou Mrad, 2002, *idem.*) montre que cette réalité est en quelque sorte à cheval sur les deux approches précitées. Ainsi un temps peut-il être occupé par la succession longue + semi-brève (la longue étant assimilée à une brève accrue de la valeur d'une semi-brève, comme une croche pointée dans un contexte de décomposition binaire) que par son homologue brève + longue + brève (ainsi assimilée à la succession semi-brève + brève + semi-brève), sachant que les notions de mise en exergue et d'abréviation peuvent être entendues dans un sens tout relatif en fonction du contexte successif. Cela donne - en notation occidentale moderne - les successions très caractéristiques : « croche pointée - double croche » et « double croche - croche - double croche ». Ces nuances - tantôt relativisant et tantôt accentuant les gradations catégorielles des durées - seront prises en compte dans les propositions de transcription.

En revanche et par souci de systématisation, ces nuances ne seront pas considérées dans l'établissement des échelles de recension pondérée. Deux arguments militent en faveur de ce choix. La détermination de la pondération temporelle d'une échelle de recension a pour propos principal ci-après celui de l'établissement de la hiérarchie entre les degrés de l'échelle modale. L'adoption de la gradation (en progression géométrique de raison deux) longue brève semi-brève constitue un moyen efficace de mise en exergue de cette hiérarchie. Par ailleurs, ce procédé n'hypothèque en rien la prise en compte des nuances d'accentuation quantitative de cette gradation dans la transcription des exemples fournis par Maššāqa, étant donné que cette notation est modélisée sur les exemples du répertoire homologue enregistré (corpus du *dūlāb,* Abou Mrad, 2002) et qu'elle dépend avant tout de la mesure ou des cycles rythmiques adoptés, chaque choix imposant des nuances différentes dans le respect de la hiérar-

[45] Sauf que la division de la brève dans le contexte de la notation mesurée ou franconienne se fait en valeurs inégales de semi-brèves : mineure + majeure (Hoppin, 1978, 1991, p. 382-387). Cela donne en notation moderne : croche noire en triolet, plutôt que deux croches égales, ou bien double croche croche en triolet, plutôt que deux doubles croches. Cette inégalisation des valeurs les plus brèves se retrouve dans le contexte de l'interprétation aussi bien de la musique baroque que du *swing* dans le *jazz*, mais également dans le contexte interprétatif traditionnel arabe oriental. La principale différence est que la succession est généralement l'inverse de celle du système franconien, dans le sens semi-brève majeure + semi-brève mineure.

chie de la gradation reflétée par la pondération rythmique de l'échelle de recension.

**Tableau 7 : Échelle de recension pondérée de la mélodie « *Bayyātī al-ḥusaynī* »**

| Degré | *dūkā* | seconde neutre | *sīkā* | seconde neutre | *jahārkā* | seconde majeure | *nawā* | seconde majeure | *ḥusaynī* | seconde minime | *nīm 'ajam* | Total |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Notation occidentale | $ré_2$ | 12/11, 151 c. | $mi_2^{db}$ | 88/81, 143 c. | $fa_2$ | 9/8, 204 c. | $sol_2$ | 9/8, 204 c. | $la_2$ | 28/27, 63 c. | $si_2^{bdb+lc}$ | |
| Effectif pondéré | 2 | | 3 | | 2 | | 4 | | 4 | | 1 | 16 |
| Pondération en % | 12,5 | | 18,75 | | 12,5 | | 25 | | 25 | | 6,25 | 100 |

### *4.1.2 Hiérarchie entre les degrés : topographie modale*

Deux types d'informations permettent d'établir la hiérarchie entre les degrés – donc la topographie - des échelles modales déduites de l'analyse des mélodies modales.

1. Ces mélodies sont regroupées par *qarār* [finale [46]] - degré fondamental commun, que l'on peut qualifier éventuellement de « ton » - et ordonnées dans le sens croissant de ces mêmes fondamentales, réalisant ainsi onze groupements mélodiques modaux, axés sur onze degrés fondamentaux ou tons.

2. La pondération rythmique – du double point de vue des occurrences et des durées - des degrés au sein des énoncés mélodiques, de même que l'allure générale de ces derniers, permet d'indiquer les degrés pivots autres que la finale. Ainsi la modalité *Bayyātī al-ḥusaynī* présente-t-elle deux degrés pivots : *ḥusaynī* et *nawā* (accessoirement *sīkā*), sachant que *ḥusaynī constitue le ġammāz* [47], donc *a priori* la *teneur* (au sens médiéval), de cette modalité dont le nom met en exergue la quinte : *Bayyātī al-ḥusaynī.*

### *4.1.3 Formule mélodique caractéristique : modalité formulaire*

Conformément au constat initial, Maššāqa semble avoir fait de la modalité formulaire l'élément dominant de sa typologie. En confondant les notions de formule/*laḥn* et de mode, cet auteur opère certes un emprunt lexical à la tradition ecclésiale antiochienne dite byzantine, qui emploie le vocable *laḥn* pour

[46] Notons toutefois que certaines mélodies ne se terminent pas effectivement sur le degré annoncé comme final.

[47] Selon le lexique de Maššāqa, le *ġammāz* d'une note est sa quinte supérieure. Il est probable que ce terme, qui signifie littéralement « clignant des yeux » dérive plutôt du vocable homonyme arabe *ḫammās* qui veut dire littéralement « celui qui donne le cinquième ».

arabiser la notion de mode appartenant au système de *l'octoechos* (Hebby, 1964) [48]. Cependant, il semble privilégier cette approche dynamique du concept de mode, dans la mesure où c'est la formule d'exemplification modale qui permet de découvrir les différentes facettes structurales et dynamiques de l'entité modale étudiée.

Quant à l'analyse et la transcription des mélodies elles-mêmes, elle peut donner lieu à deux interprétations préalables, plutôt divergentes.

1) Il peut s'agir de l'énoncé d'un paradigme mélodique, exprimé par un contour mélodique, non mesuré, supposé encadrer l'élaboration des mélodies effectives se déclinant dans le mode en question, la pondération des durées pouvant être une simple donnée indicative des degrés pivots.

2) Certaines mélodies peuvent rappeler par certains aspects la notion de *seyr* en musique ottomane, qui détermine le parcours obligé [49] modal que doit suivre la composition ou l'improvisation au sein d'un mode déterminé. Les théoriciens arabes ont adapté cette notion en l'appelant *majrā al-'amal*, dont on retrouve les prémisses dans le traité *Kitāb al-mūsīqī a-š-šarqī* de Muḥammad Kāmil al-Ḥula'ī (1904/1905, p. 41-46), au début du XX[e] siècle, sous la désignation *ṭarīqat maqām.*

Il reste que la fonction paradigmatique mélodique semble l'emporter sur celle de parcours et il est encore plus vain d'y voir une notation de formules de ponctuation à l'instar de la lecture publique ou cantillation [50], ou des formules cadentielles typiques des modes explorés, étant donné l'allure générale des mélodies qui peuvent dans un même geste commencer et conclure un déroulement modal.

Cependant, si ce genre de spéculations est loisible dans l'herméneutique des mélodies modales rudimentaires des traités des siècles antérieurs, les données rythmiques figurant dans les énoncés de Maššāqa semblent, par leur sophistication patente, refléter plutôt des phrases mélodiques relativement précises dans

[48] Un phénomène similaire est observé dans le cadre de l'octoechos syriaque, qui fait correspondre le vocable *qōlō*, signifiant mélodie, à la notion de mode (Kesrouani, 1991). L'approche étymologique du terme persan *'awāz*, signifiant à la fois chant, mélodie et mode secondaire, donne lieu à des considérations similaires.

[49] Pour la notion de parcours obligé, il faut voir l'approche de Bernard Lortat-Jacob (1987, p. 54-56) qui la définit comme : « suite non cyclique de variations modulaires à seuils permettant le passage, sans transition, d'une élaboration thématique à une autre fondamentalement différente […] La durée des éléments échappe au modèle, mais non leur importance respective. Aussi le modèle intervient-il dans leur ordre d'apparition, qui est régulé par des seuils de gradation et de rupture ». L'application de cette notion au contexte formel et modal arabe est réalisée par l'auteur (Abou Mrad, 2004, p. 197).

[50] Voir à ce titre la synthèse de Nicolas Meeùs, 2005, ch. I.

leur énoncé à la fois mélodique et rythmique. Ainsi est-il relativement aisé de passer de la transcription non mesurée du Tableau 8 à l'une des propositions en notation rythmiquement mesurée binaire des Exemples 1 et 2 ou en la notation rythmiquement mesurée décennaire du cycle *samā'ī ṯaqīl* (complexe à dix temps) de l'Exemple 3.

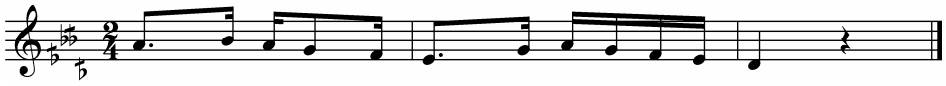
**Tableau 8 : Transcription préliminaire de la mélodie « *Bayyātī al-ḥusaynī* » avec indications de longues — et de brèves ᴗ**

| Degré | $la_2$ | $sib_2^{db+lc}$ | $la_2$ | $sol_2$ | $fa_2$ | $mi_2^{db}$ | $sol_2$ | $la_2$ | $sol_2$ | $fa_2$ | $mi_2^{db}$ | $ré_2$ |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Durée | — | ᴗ | ᴗ | — | ᴗ | — | ᴗ | ᴗ | ᴗ | ᴗ | ᴗ | — |

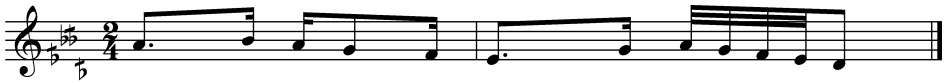
**Note préliminaire aux transcriptions [51] :**

- La clé de *sol* doit être lue avec le chiffre 8 indiquant une *octava bassa* implicite pour rendre les sons joués au *'ūd* ou à la main gauche du *qānūn*, ou bien qui sont chantés par les hommes.

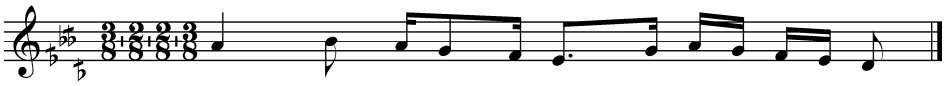
- La clé de *sol* doit être lue sans ce signe d'octaviation, pour rendre les sons joués au *nāy*, au violon ou à la main droite du *qānūn*, ou bien qui sont chantés par les femmes.



**Exemple 1 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Bayyātī al-ḥusaynī* »**



**Exemple 2 : Version mesurée binaire et compacte de la mélodie « *Bayyātī al-ḥusaynī* »**



**Exemple 3 : Version mesurée en cycle *samā'ī ṯaqīl* décennaire de la mélodie « *Bayyātī al-ḥusaynī* »**

[51] Le CD accompagnant le n°1 de la RTMMAM comprend sept extraits du CD consacré par l'auteur à la réinterprétation du legs de Maššāqa (UPACD 1002). Chaque extrait comprend l'une des mélodies étudiée ci-après, ainsi que des improvisations instrumentales modélisées à partir de la phrase paradigmatique transcrite.

Nombreuses sont les mélodies, parmi les 95 étudiées et transcrites ici, qui présentent ce caractère de précision de phrasé, favorisant la double hypothèse de phrases musicales mesurées autonomes et de paradigmes pour la production d'autres phrases s'isncrivant dans le même cadre modal ainsi exemplifié. Huit autres exemples serviront à illustrer ce propos.

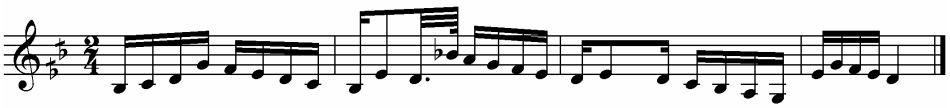
1) Mélodie *'Irāq zamzamī,* qui se présente comme suit dans *l'Épître* (2e Partie, Chapitre 3, relatif aux mélodies ayant *burj 'irāq* pour *qarār* [finale]) : « *'irāq, rāst, dūkā, nawā*, parcours descendant des degrés jusqu'à *'irāq,* puis *sīkā*, qui est mis en exergue, suivi de *dūkā*, effleurement de *'ajam*, avant de redescendre graduellement jusqu'à *dūkā,* et de mettre en exergue *sīkā,* puis descente graduelle jusqu'à *yakkā,* ensuite *sīkā* et *nawā*, suivis d'un parcours descendant des degrés jusqu'à *dūkā* ». Ce texte peut être transcrit en quatre mesures binaires comme dans l'Exemple 4 (faisant suite à la transcription préliminaire non mesurée figurant au Tableau 9) et donner lieu à l'échelle de recension pondérée (du double point de vue des occurrences et des durées) du Tableau 10. À noter que le degré *sīkā* ($mi_2^{db}$) apparaît comme principal degré pivot de cette mélodie modale, tandis que *dūkā* ($ré_2$) qui possède le deuxième rang de pondération conclut la mélodie et ce, contrairement à l'indication affichée de finale modale, à savoir le degré *'irāq*.

**Tableau 9 : Transcription préliminaire non mesurée de la mélodie « *'Irāq zamzamī* » avec indications de longues — et de brèves ن**

| Rang | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Degré | $si_1^{db}$ | $ut_2$ | $ré_2$ | $sol_2$ | $fa_2$ | $mi_2^{db}$ | $ré_2$ | $ut_2$ | $mi_2^{db}$ | $mi_2^{db}$ | $ré_2$ | $si_2^{db}$ | $la_2$ | $sol_2$ |
| Durée | ن | ن | ن | ن | ن | ن | ن | ن | ن | — | ن | ن | ن | ن |
| Rang | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 |
| Degré | $fa_2$ | $mi_2^{db}$ | $ré_2$ | $mi_2^{db}$ | $ré_2$ | $ut_2$ | $si_2^{db}$ | $la_1$ | $sol_1$ | $mi_2^{db}$ | $sol_2$ | $fa_2$ | $mi_2^{db}$ | $ré_2$ |
| Durée | ن | ن | ن | — | ن | ن | ن | ن | ن | ن | ن | ن | ن | — |

**Tableau 10 : Échelle de recension pondérée de la mélodie « *'Irāq zamzamī* »**

| Rang | 1 | | 2 | | 3 | | 4 | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Degré | $sol_1$ | 9/8, 204 c. | $la_1$ | 12/11, 151 c. | $si_2^{db}$ | 88/81, 143 c. | $ut_2$ | 9/8, 204 c. | | | |
| Effectif pondéré | 1 | | 1 | | 3 | | 3 | | | | |
| Pondération en % | 3,45 | | 3,45 | | 10,3 | | 10,3 | | | | |
| Rang | 5 | | 6 | | 7 | | 8 | | 9 | | 10 |
| Degré | ***ré***$_2$ | 12/11, 151 c. | $mi_2^{db}$ | 88/81, 143 c. | $fa_2$ | 9/8, 204 c. | $sol_2$ | 9/8, 204 c. | $la_2$ | 28/27, 63 c. | $si_2^{db}$ |
| Effectif pondéré | 6 | | 7 | | 3 | | 3 | | 1 | | 1 |
| Pondération en % | 20,7 | | 24,1 | | 10,3 | | 10,3 | | 3,45 | | 3,45 |



**Exemple 4 : Version mesurée binaire de la mélodie « *'Irāq zamzamī* »**

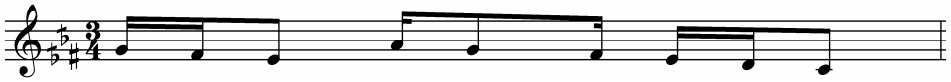
2) Mélodie *Nakrīz,* qui se présente comme suit dans *l'Épître* (2e Partie, Chapitre 4, dédié aux mélodies ayant *rāst* pour finale) : « Commencer par *nawā* et *ḥijāz* suivis de *sīkā* mis en valeur, puis *ḥusaynī, nawā* mis en valeur, suivi de *ḥijāz, sīkā, dūkā* et *rāst* ». Ce texte peut être transcrit en une mesure ternaire, comme dans l'Exemple 5 (faisant suite à la transcription préliminaire non mesurée figurant Tableau 11) et donner lieu à l'échelle de recension du Tableau 12. À noter que le degré *nawā* ($sol_2$) apparaît comme principal degré pivot de cette mélodie modale, suivi de *sīkā* ($mi_2^{db}$), sachant que la finale modale, *rāst* ($ut_2$), n'est entendue qu'une seule fois, en fin de parcours.

**Tableau 11 : Transcription préliminaire non mesurée de la mélodie « *Nakrīz* » avec indications de longues — et de brèves ᴗ**

| Rang | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Degré | $sol_2$ | $fa_2^{\#}$ | $mi_2^{db}$ | $la_2$ | $sol_2$ | $fa_2^{\#}$ | $mi_2^{db}$ | $ré_2$ | $ut_2$ |
| Durée | ᴗ | ᴗ | — | ᴗ | — | ᴗ | ᴗ | ᴗ | — |

**Tableau 12 : Échelle de recension pondérée de la mélodie « *Nakrīz* »**

| Rang | 1 | | 2 | | 3 | | 4 | | 5 | | 6 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Degré | $ut_2$ | 9/8, 204 c. | $ré_2$ | 12/11, 151 c. | $\boldsymbol{mi_2^{\flat b}}$ | 297/256, 257 c. | $fa_2^{\#}$ | 256/243, 90 c. | $sol_2$ | 9/8, 204 c. | $la_2$ |
| Effectif pondéré | 2 | | 1 | | 3 | | 2 | | 3 | | 1 |
| Pondération en % | 16,7 | 0 | 8,33 | 0 | 25 | 0 | 16,7 | 0 | 25 | 0 | 8,33 |

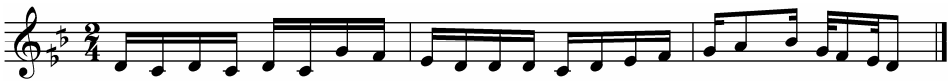


**Exemple 5 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Nakrīz* »**

3) Mélodie *Dūkā* ou *'Uššāq des Turcs,* qui se présente comme suit dans *l'Épître* (2e Partie, Chapitre 5, dédié aux mélodies ayant *dūkā* pour finale) : « *dūkā, rāst, dūkā, rāst,* trois fois, puis *nawā, jahārkā, sīkā* mis en valeur, puis *ḥusaynī, nawā* mis en exergue, suivi de *jahārkā, sīkā, dūkā, dūkā, dūkā, rāst, dūkā,* puis montée graduelle jusqu'au degré *ḥusaynī* qui est mis en exergue, suivi de *'ajam, nawā, jahārkā* qui est mis en exergue, puis *sīkā* et *dūkā* ». Ce texte peut être transcrit en trois mesures binaires, comme dans l'Exemple 6. L'échelle de recension pondérée (Tableau 13) donne la finale *dūkā* ($ré_2$) comme degré pivot principal ou teneur, contrairement à la topographie du *Bayyātī al-ḥusaynī,* couplée pratiquement à la même échelle que *Dūkā* mais plaçant la teneur à la quinte de la finale.

**Tableau 13 : Échelle de recension pondérée de la mélodie « *Dūkā* »**

| Degré | $ut_2$ | 9/8, 204 c. | $ré_2$ | 12/11, 151 c. | $mi_2^{\flat b}$ | 88/81, 143 c. | $fa_2$ | 9/8, 204 c. | $sol_2$ | 9/8, 204 c. | $la_2$ | 256/243, 90 c. | $si_2^{\flat b}$ |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Effectif pondéré | 4 | | 8 | | 3 | | 3 | | 3 | | 2 | | 1 |
| Pondération en % | 16,7 | | 33,3 | | 12,5 | | 12,5 | | 12,5 | | 8,33 | | 4,17 |



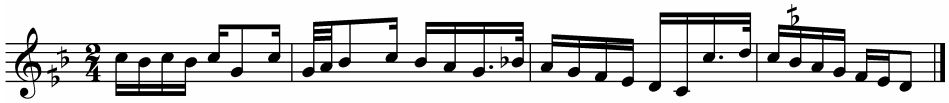
**Exemple 6 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Dūkā* »**

4) Mélodie *Ẓarfakand,* qui se présente comme suit dans *l'Épître* (2e Partie, Chapitre 5, dédié aux mélodies ayant *dūkā* pour finale) : « *māhūr* et *'awj* par deux fois, puis *māhūr* et *nawā* qui est mis en exergue, puis *māhūr,* suivi de *nawā* et *ḥusaynī* allégés et *'awj* mis en exergue, ensuite *māhūr, 'awj, ḥusaynī* et *nawā* mis en exergue, suivi de *'ajam* effleuré et d'une descente

graduelle jusqu'à *sīkā, dūkā, rāst,* puis *māhūr* avec effleurement de *muḥayyar,* suivi d'une descente graduelle jusqu'à *dūkā* ». L'échelle de recension pondérée (Tableau 14) donne $ut_3$ comme principal degré pivot suivi par $si_2^{db}$ et $sol_2$. La transcription figure dans l'Exemple 7.

**Tableau 14 : Échelle de recension pondérée de la mélodie « *Ẓarfakand* »**

| Rang | 1 | | 2 | | 3 | | 4 | | 6 | | 7 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Degré | $ut_2$ | 9/8, 204 c. | $ré_2$ | 12/11, 151 c. | $mi_2^{db}$ | 88/81, 143 c. | $fa_2$ | 9/8, 204 c. | $sol_2$ | 9/8, 204 c. | $la_2$ |
| Effectif pondéré | 1 | | 2 | | 2 | | 2 | | 6 | | 3 |
| Pondération en % | 3,23 | | 6,45 | | 6,45 | | 6,45 | | 19,4 | | 9,68 |
| Rang | | | 8 | | | | | | | | |
| Degré | | 256/243, 90 c. | $si_2^b$ | | | | | | | | |
| Effectif pondéré | | | 1 | | | | | | | | |
| Pondération en % | | | 3,23 | | | | | | | | |
| Rang | | | 8 | | 9 | | 10 | | | | |
| Degré | | 88/81, 143 c. | $si_2^{db}$ | 88/81, 143 c. | $ut_3$ | 9/8, 204 c. | $ré_3$ | | | | |
| Effectif pondéré | | | 6 | | 7 | | 1 | | | | |
| Pondération en % | | | 19,4 | | 22,6 | | 3,23 | | | | |



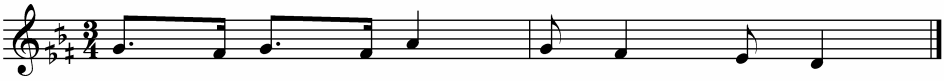
**Exemple 7 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Ẓarfakand* »**

5) Mélodie *Ḥijāz,* qui se présente comme suit dans *l'Épître* (2e Partie, Chapitre 5, dédié aux mélodies ayant *dūkā* pour finale, p. 48) : « mise en exergue de *nawā,* puis *ḥijāz,* ensuite *sīkā* et *dūkā.* Dans cette mélodie, tout comme dans sa précédente [*laḥn al-ġurūb*], il faut remplacer *burj al-jahārkā* [*fa*] par *rub' al-ḥijāz* [$fa^{\#}$], tandis que nos contemporains suivent pour *al-Ḥijāz* le parcours propre au *laḥn al-'arbā'* [mélodie modale immédiatement suivante] et, dans la plupart de ses réalisations, ils y montent jusqu'à *burj al-'awj* et encore plus haut ». Constatant que le fragment mélodique énoncé [52] pour exemplifier un mode aussi important que *Ḥijāz* était bien pauvre (Ex-

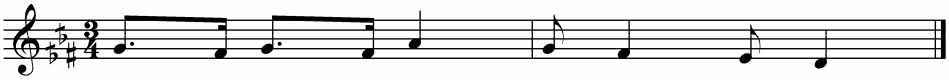
[52] Qui n'est pas sans rappeler celui de *Laḥn a-n-Nādī* transcrite en Exemple 46.

emple 8) l'auteur rappelle qu'il était possible de l'enrichir en empruntant le schéma musical de *laḥn al-'Arbā'* (Exemple 9) qui, nonobstant l'existence d'une nuance intervallique le différenciant de la structure modale du *Ḥijāz*, se présente comme une sorte de formule développée (Exemple 10) de la mélodie simplissime exemplifiant le même *Ḥijāz*. Toujours est-il qu'il rappelle l'existence d'un procédé analogue au *seyr* ottoman, à savoir que le parcours obligé modal prévoyait des étapes ultérieures comportant une montée au haut médium, jusqu'au *'awj* et au-delà (Exemple 11).

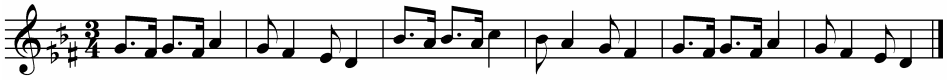
**Exemple 8 : Version mesurée simple et initiale ternaire de la mélodie « *Ḥijāz* »**



**Exemple 9 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *'Arbā'* »**

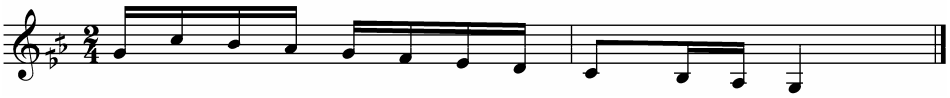


**Exemple 10 : Version mesurée ternaire calquée sur la mélodie « *'Arbā'* » de la mélodie « *Ḥijāz* »**



**Exemple 11 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Ḥijāz* », tenant compte des indications supplétives de parcours**

6) Allusion au parcours modal relatif au *Ḥijāz* (cette fois-ci transposé sur le degré *nawā)* est faite également dans la première mélodie énoncée dans *l'Épître* (2e Partie, Chapitre 1, dédié aux mélodies ayant *yakkā* pour finale, p. 39), *Nihaft al-'arab,* qui se présente comme suit : « *Nawā, māhūr,*puis *nihaft,* ensuite *tīk ḥiṣār* et *nawā,* puis descente graduelle jusqu'à *rāst,* puis *qarār nihaft,* dit *kawašt*, suivi de *qarār tīk ḥiṣār,* suivi de *yakkā.* Cet ordre ne diffère pas de celui de *Ḥijāz a-n-nawā,* sauf par la réalisation du parcours et par le fait qu'il est effectué à partir du *qarār* [c'est-à-dire dans le registre grave] ». Ces indications incitent à mettre en exergue le degré *rāst,* en partant de la transposition de la formule *Ḥijāz* sur *yakkā*, dans la transcription (Exemple 12) de la mélodie *Nihaft al-'arab.*

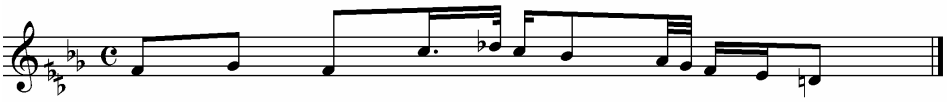


**Exemple 12 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Nihaft al-'arab* »**

7) Mélodie *Ṣabā šāwīš,* qui se présente comme suit dans *l'Épître* (2e Partie, Chapitre 5, dédié aux mélodies ayant *dūkā* pour finale, p. 43) : « *jahārkā* mis en exergue, puis *ḥijāz* et *jahārkā* mis tous les deux en exergue, ensuite *māhūr* mis en exergue, *šahnāẓ* effleuré, suivi de *māhūr* ensuite de *'ajam* mis en exergue, puis de *ḥusaynī, ḥijāz, jahārkā, sīkā* et *dūkā* ». L'échelle de recension figure au Tableau 15, tandis que la notation de la mélodie est assez aisée, comme on le voit à l'Exemple 13, même si elle ne respecte pas d'une manière proportionnelle les indications de durée figurant dans le texte, mais seulement les contrastes relatifs entre ces mêmes indications.

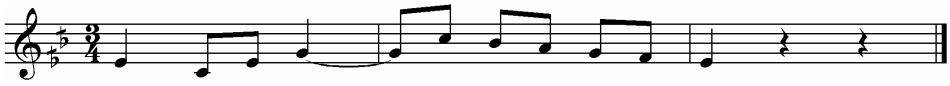
**Tableau 15 : Échelle de recension pondérée de la mélodie « *Ṣabā šāwīš* »**

| Rang | 1 | | 2 | | 3 | | 4 | | 6 | | 7 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Degré | *ré*$_2$ | 12/11, 151 c. | *mi*$_2^{db}$ | 88/81, 143 c. | *fa*$_2$ | 2187/2048, 114 c. | *sol*$_2^{b+1c}$ (*fa*$_2^{\#}$) | 32/27, 294 c. | *la*$_2$ | 256/243, 90 c. | *si*$_2^{b}$ |
| Effectif pondéré | 1 | | 2 | | 2 | | 2 | | 6 | | 3 |
| Pondération en % | 3,23 | | 6,45 | | 6,45 | | 6,45 | | 19,4 | | 9,68 |
| Rang | | | 8 | | 9 | | | | | | |
| Degré | | 9/8, 204 c. | *ut*$_3$ | 2187/2048, 114 c. | *ré*$_3^{b+1c}$ | | | | | | |
| Effectif pondéré | | | 1 | | | | | | *si*$_2^{b}$ | | |
| Pondération en % | | | 3,23 | | | | | | | | |

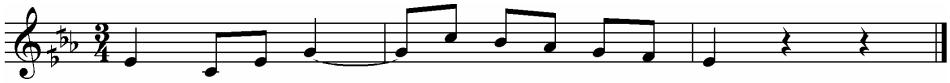


**Exemple 13 : Version mesurée en cycle *maṣmūdī kabīr* quaternaire de la mélodie « *Ṣabā šāwīš* »**

8) Mélodie *Sīkā,* qui se présente comme suit dans *l'Épître* (2e Partie, Chapitre 6, dédié aux mélodies ayant *sīkā* pour finale, p. 51) : « *sīkā,* puis *rāst,* puis *sīkā,* suivi de *nawā,* mis en exergue, puis *māhūr,'awj, ḥusaynī, nawā, jahārkā, sīkā.* Cette mélodie n'emploie aucune altération, mais les maîtres de la musique en Égypte y altèrent le degré *ḥusaynī* en le remplaçant par *rub' al-ḥiṣār* ». Cette formule donne lieu à deux versions de la mélodie *Sīkā :* le *Sīkā šāmī* ou syrien (Exemple 14) et le *Sīkā miṣrī* ou égyptien (Exemple 15).



**Exemple 14 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Sīkā šāmī* »**



**Exemple 15 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Sīkā miṣrī* »**

Toutes ces phrases peuvent être interprétées comme des ritournelles, alternant avec un autre phrasé (ici virtuel), à l'instar des antiennes ecclésiales, ou comme des préludes qui permettent d'énoncer rapidement les principaux caractères du mode en question. Cela n'est certes pas sans rappeler le corpus bien connu - des premiers enregistrements du XX$^{e}$ siècle – du *dūlāb* ou court prélude (Abou Mrad, 2002, « Postlude »), ou celui de la forme médiévale de la *ṭarīqa,* expression signifiant à la fois mode et prélude exemplifiant ce mode (Shiloah, 1972, p. 17-18). Notons au passage que certains préludes, qu'il s'agisse de *ṭarīqa* ou de *dūlāb,* peuvent servir de ritournelles pour des formes plus complexes, souvent improvisatives (Abou Mrad, 2006, p. 52-53), comme c'est le cas pour la *taḥmīla* en mode *Ṣabā,* qui intègre dans son parcours un *dūlāb* en mode *Ṣabā,* en tant que ritournelle répondant aux improvisations des solistes.

Cependant, tout comme les *dūlāb-s,* les phrases musicales peuvent avoir plusieurs variantes rythmiques (exemples 1 à 3), corrélées à différents cycles - par diversification des proportions de certaines longues - le *laḥn* faisant office de modèle de base pour l'énoncé de plusieurs variantes monomodulaires homologues.

En tout cas, Maššāqa (*op. cit*. p. 74) fait état de la possibilité d'appliquer à chacune des formules notées des rythmes variables, pouvant correspondre à des cycles rythmiques précis, comme dans la poésie chantée, ou non mesurés, comme dans la cantillation du Coran. De même, il évoque la possibilité de reformuler les phrasés types fournis et de concevoir des compositions évoluant entre diverses formules par recombinaison modale. Il va plus loin dans la mise en pratique de cette démarche poïétique consistant à produire un phrasé nouveau à partir des formules modèles fournies, lorsqu'il propose une typologie formelle des compositions (et des improvisations) ainsi élaborées, consistant à désigner par *inšād* la poésie chantée sur cycle rythmique, par *tartīl* la cantillation non mesurée, par *bašraf* les compositions instrumentales mesurées sur cycles rythmiques et par *taqsīm* l'instrumental non mesuré.

Ainsi chaque mélodie type serait-elle à la fois un prélude exemplificateur, à la découpe métrique claire, mais adaptable à divers cycles rythmiques, et une indication (didactique) de contour mélodique fournissant un modèle à la com-

position ou à l'improvisation de phrases vocales ou instrumentales qui peuvent faire suite à la formule notée (qui devient ainsi prélude *de facto*) ou alterner avec elle (devenant ainsi ritournelle) dans un esprit responsorial.

Il s'agirait ainsi d'une inversion de l'analyse paradigmatique musicale, proposée par Simha Arom (1993) - à partir des principes énoncés par Nicolas Ruwet (1972) - laquelle consiste à dégager un modèle (mise en exergue d'une systématique musicale et de paradigmes mélodiques et rythmiques), à partir de l'étude analytique d'une production musicale donnée et partant de sa notation étique pour aboutir à une version émique modélisatrice, synthétisée *in fine* par des contours mélodiques ou rythmiques.

Ce que Mīḫā'īl Maššāqa propose comme point de départ est précisément un ensemble synthétique de paradigmes ou contours mélodiques modèles, à partir desquels il est possible d'analyser des productions existantes ou de produire du neuf selon les normes initiatiques traditionnelles. Il est de fait l'auteur d'une « synthèse paradigmatique musicale » pour la tradition musicale du Levant au XIX$^{e}$ siècle.

Du point de vue de la tripartition sémiologique (Molino, 1975 et Nattiez, 1975), une telle « partition » (la notation des mélodies de *l'Épître*) peut certes être localisée au niveau neutre, comme pour les musiques écrites occidentales (Meeùs, 1991), mais elle n'a de sens qu'en l'attribuant résolument au niveau poïétique duquel elle tire toute sa légitimité.

*4.1.4 Sentiment modal*

Mīḫā'īl Maššāqa (*op. cit.*, p. 73-75) ne semble adhérer à aucune des théories traditionnelles arabes relatives à l'éthos musical ou à la cosmologie (arithmologie allégorique) musicale, comme celles qui figurent dans les traités des six siècles antérieurs et dont il fait sommairement état pour les récuser sans appel. S'il admet, en effet, que les mélodies modales sont capables d'induire l'état extatique du *ṭarab,* il attribue ce phénomène aux dispositions psychologiques personnelles des auditeurs, et surtout aux habitudes d'écoute de ces derniers (théorie du conditionnement avant la lettre).

Cela ne constitue cependant pas une lacune quant à la typologie modale présentée, étant donné que si les traités de l'époque moderne évoquent parfois la question de l'état psychique induit par l'écoute de fragments musicaux dans un mode donné, ils ne proposent pas une corrélation systématique entre la liste des modes usuels et celle des sentiments modaux induits par leur audition. De fait, ce qui compte pour l'approche quadripartite modale susmentionnée est non pas la détermination d'un éthos précis pour caractériser chaque mode, mais plutôt d'affirmer la prise en compte de la dimension psychologique/sémantique dans

la connaissance approfondie du phénomène modal, et ce, en sus des données structurales et formulaires, largement étayées par Maššāqa.

### *4.2 Dimension culturelle typologique modale*

Mīḫā'īl Maššāqa fait référence dans sa typologie (implicite) à trois groupes de mélodies modales en fonction de leur affiliation culturelle ou territoriale [53] :

- Corpus des mélodies modales du territoire syrien, qui constituent le propre de son énumération, en référence aux « Savants de Al-Bilād a-š-Šāmiyya » ;

- Corpus des mélodies modales du territoire égyptien, représenté essentiellement par des nuances apportées au corpus syrien (exemple notoire de la mélodie modale *Sīkā* dans ses variantes dites *šāmī* et *miṣrī*).

- Corpus des mélodies modales du territoire ottoman, tantôt cataloguées « turques » d'une manière explicite par l'auteur (exemple de la mélodie modale *'Uššāq* dite « des Turcs »), tantôt indiquées par un important usage d'altérations (de type « sensible en demi-dièze ») ou de combinaisons modales artificieuses, que l'auteur semble dédaigner *in fine,* avec sa remarque - à la limite de l'ironie - figurant en *coda* de l'énumération descriptive des quatre-vingt-quinze mélodies, lorsqu'il dit : « Voilà ce qui nous est parvenu des mélodies usuelles de notre temps chez les Savants de Al-Bilād a-š-Šāmiyya. Aussi les mélodies connues actuellement des savants de Constantinople sont-elles bien plus nombreuses, car la dérivation des mélodies est une opération sans fin, comme nul ne l'ignore ».

Cependant, cet auteur ne se prive pas de faire un usage important du procédé de multiplication des modes en rapport avec la diversité des parcours empruntés à partir de structures scalaires identiques, procédé lié au fameux *seyr* permettant de différencier des *maqām-s* structurellement superposables, dont se réclame la tradition ottomane.

Ce point montre précisément la position intermédiaire entre les territoires musicaux ottoman et égyptien que vont occuper, à partir du XIX[e] siècle, les musiciens et les théoriciens musicaux du Liban [54] et de Syrie [55], et qui produira

[53] Cette notion d'affiliation territoriale prend ici un sens deleuzien. Voir à ce sujet : Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980, chapitre « La ritournelle »), Jean During (1994, p. 130), Nidaa Abou Mrad (2002, ch. I et V et 2005, p. 758-759).

[54] Particulièrement : Alexandre Chalfoun (*op. cit.*, 1922) et Salīm Al-Hilū (1961, R.1972).

[55] Particulièrement : Ali Darwich (Erlanger, 1949, p. 28-31).

d'intéressantes démarches synthétiques, initiées précisément par Mīhā'īl Maššāqa.

## Conclusion

L'étude de *l'Épître* de Mīhā'īl Maššāqa révèle une base de données fortement documentée sur la tradition musicale initiatique du Proche-Orient à l'aube de sa renaissance. La masse d'informations ainsi fournie permet de connaître en profondeur les normes systémiques et les modèles poïétiques régissant cette pratique, pourvu d'y appliquer les outillages analytiques musicologiques adéquats.

Par ailleurs, le décryptage du corpus des quatre-vingt-quinze formules modales caractéristiques notées d'une manière précise par cet auteur, constitue un préalable à la revivification de cette tradition levantine, d'autant plus que son répertoire modèle n'a pas pu être immortalisé par le disque à l'instar du répertoire égyptien de la fin du XIX[e] siècle. L'enregistrement numérique qui a été réalisé de ces formules modales, avec improvisation de séquences modélisées sur leurs contours mélodiques [56], constitue un premier essai de restitution de ce répertoire modèle noté par les soins de Mīhā'īl Maššāqa.

Enfin et par-delà l'objet même de l'œuvre étudiée, l'exercice intellectuel qui sert à le révéler constitue un intéressant sujet de recherche. Mīhā'īl Maššāqa, en tentant de présenter en moins de quatre-vingts pages l'essentiel de la systématique musicale de cette tradition, fait montre d'un esprit critique fort aiguisé s'appuyant dans sa quête sur la méthode hypothético-déductive, en proposant des modèles théoriques nuancés et en les confrontant à la réalité, selon d'intéressantes procédures de validation (et d'invalidation), ce qui fait de lui non seulement le fondateur de la musicologie arabe moderne, mais un pionnier de la musicologie tout court, autrement dit, de la musicologie générale des traditions.

[56] Document publié sous l'intitulé « MAŠŠĀQA, Mīhā'īl et ABOU MRAD, Nidaa, 2006, *Musique du Liban et du Levant au temps de la Renaissance arabe : le legs de Mīhā'īl Maššāqa (1800-1888),* Ensemble de musique classique arabe de l'Université Antonine, avec Mustafa Said au *'ūd*, volume 1, UPACD 1002, Liban, Publications de l'UPA ». Des exemples extraits de cet album figurent dans le CD accompagnant ce numéro de la RTMMAM.

## Bibliographie

ABOU MRAD, Nidaa, 2002, *Tradition musicale savante et renaissance de l'Orient arabe : esquisse d'une philologie mélodique,* thèse de doctorat en Musicologie, non publiée, Kaslik (Liban), Université Saint-Esprit de Kaslik.

ABOU MRAD, Nidaa, 2004, « Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l'Orient arabe », *Cahiers de musiques traditionnelles n° 17,* « Formes musicales », Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 183-215.

ABOU MRAD, Nidaa, 2005, « Échelles mélodiques et identité culturelle en Orient arabe », *Une encyclopédie pour le XXIe siècle,* dirigée par Jean-Jacques Nattiez, vol. III, « Musiques et cultures », Arles, Actes Sud, p. 756-795.

ABOU MRAD, Nidaa, 2006, « Le legs musical noté par Ṣafiy a-d-Dīn al-Urmawī : approche systémique critique et transcription », *Musurgia XIII/1*, Paris, ESKA, p. 41-61.

'ANTAR Berthe, 2001, *Un traité arabe du XVe siècle, Kitab fi Ma'rifat al Angham wa Charḥiha*, Beyrouth, Chemaly et Chemaly.

AROM, Simha, 1993, « Modélisation et modèles dans les musiques de tradition orale », *Analyse musicale 31,* mai 1993, ADAM, p. 6-14.

BEYHOM, Amine, 2005, « Approche systématique de la musique arabe : genres et degrés système », *De la théorie à l'art de l'improvisation*, Mondher Ayari (éd.), Paris, Delatour, p. 65-103.

BEYHOM, Amine, 11-14 mars 2007, « Muqāraba Tārīḫiyya li-Jadaliyyat al-Mirās wa-t-Tanẓīr ḥawl a-s-Sullam al-Mūsīqī 'ind al-'Arab » [Approche historique de la relation dialectique entre pratique musicale et théorie de l'échelle chez les Arabes], com. au colloque *Qirā'a Naqdiyya Mu'āṣira li Mu'tamar al-Mūsīqā al-'Arabiyya, al-Qāhira, 1932* [Une lecture critique actuelle du Congrès de musique arabe du Caire, 1932], Le Caire, Académie Arabe de Musique.

CHALFOUN, Alexandre, 1922, Revue *Rawḍat al-Balābil n° 4* [Jardin des rossignols] dont il est l'éditeur et l'auteur de la majorité des articles, du 1/01/1922, Le Caire, p. 49-56.

COLLANGETTES, Maurice, S.J., 1904, « Étude sur la Musique Arabe », *Journal Asiatique,*dixième série, tome VIII, p. 365-422.

DĀĠER, Yūsuf As'ad, 1972, *Al-fikr al-'arabī al-ḥadīṯ fī siyari a'lāmih* [La pensée arabe moderne à travers la biographie de ses personnages], Beyrouth, Publications de l'Université Libanaise.

DURING, Jean, 1991, *Le répertoire-modèle de la musique iranienne : Radif de tar et de setar de Mirza 'Abdollah, version de Nur 'Ali Borumand,* Téhéran, Éditions Soroush.

DURING, Jean, 1994, *Quelque chose se passe [le sens de la tradition dans l'Orient musical],* Paris, Verdier.

ERLANGER, Rodolphe d', 1930-1959, *La musique arabe,* tomes I (1930), II (1932), III (1935), IV (1939), V (1949) et VI (1959), Paris, Paul Geuthner.

FARMER, Henry George, 1929 (R. 2001), *A History of Arabian Music to the XIIIth Century,* Londres, Luzac, réédité à New Delhi par Goodword Books.

FARMER, Henry George, 1934, « Histoire abrégée de l'échelle de la musique arabe », *Recueil du Congrès de Musique Arabe tenu au Caire en 1932*, Le Caire, Imprimerie Nationale, Boulac, p. 647-649.

FATḤALLAH, Isis, 1996, (éd.), cr. *Mīhā'īl Maššāqa, A-r-Risāla a-š-Šihābiyya fī a-ṣ-Ṣinā'a al-Mūsīqiyya* [Épître à l'Émir Chehab, relative à l'art musical], Le Caire, Dār al-Fikr al-'Arabī.

FELDMAN, Walter, 1996, *Music of the Ottoman Court, Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire,* Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung.

GIANNELOS, Dimitri, 1996, *La musique byzantine,* Paris, L'Harmattan.

ḤAŠABA, Ġaṭṭas 'Abdul-Malik, & HIFNI, Mahmud Ahmad, 1980, (éd.) cr. *Kitāb al-Mūsīqī al-kabīr, ta'līf Abū Naṣr al-Fārābī* [Grand Livre de la Musique d'al-Fārābī], Le Caire, Al-Hay'a al-'Arabiyya al-'Āmma li-l-Kitāb.

ḤAŠABA, Ġaṭṭas 'Abdul-Malik, & FATḤALLAH, Isis, 1983, (éd.) cr. *Aš-Šajara ḏāt al-Akmām al-Ḥāwiya li-'Ūṣūl al-'Anġām* [L'Arbre qui recouvre les fondements des mélodies], Le Caire, Al-Hay'a al-'Arabiyya al-'Āmma li-l-Kitāb.

ḤAŠABA, Ġaṭṭas 'Abdul-Malik, & HIFNI, Mahmud Ahmad, 1986, (éd.) cr. *Kitāb al-adwār fī al-mūsīqā, ta'līf Ṣafiy a-d-Dīn 'Abd al-Mu'min ibn Abī al-Mafāḫir al-Urmawī al-Baġdādī* [Livre des cycles musicaux d'al-Urmawī], Le Caire, Al-Hay'a al-'Arabiyya al-'Āmma li-l-Kitāb.

ḤAŠABA, Ġaṭṭas 'Abdul-Malik, & DIĀB, 'Abdel-Majīd, 1991, (éd.) cr. *Ṣalāḥ Ad-Dīn Aṣ-Ṣafadī, Risāla Fi 'Ilm Al-Mūsīqā,* [*Épître sur la science de la musique*] (XVI[e] siècle), Le Caire, Al-Hay'a al-'Arabiyya al-'Āmma li-l-Kitāb.

HEBBY, Antoine, 1964, *Traité de musique byzantine,* Imprimerie Saint-Paul, Harissa (Liban).

ḤILŪ, Salīm al-, 1961 (R. 1972), *Al-Mūsīqā a-n-Nad̲ariyya* [La musique théorique], Beyrouth, Dār maktabat al-ḥayāt.

HOPPIN, Richard, 1991, *La musique au Moyen Âge,* 2 volumes, trad. de l'anglais (éditeur original : 1978, New York, W. W. Norton & Company) par Nicolas Meeùs et Malou Haine, Liège, Mardaga.

HOURANI, Albert, 1962, *Arabic Thought in the Liberal Age 1796-1939,* London, Oxford University Press.

H̲ULA'Ī, Muḥammad Kāmil Al-, 1904/1905 (R. 1993), *Kitāb al-mūsīqī a-š-šarqī* [Livre du Musicien oriental], Le Caire, Maktabat a-d-Dār al-'arabiyya li-l-kitāb.

KAḤḤĀLEH, Omar Redā, 1961, *Mu'jam al-Mu'allifīn* [*Dictionnaire des auteurs*], vol. 13, Damas, Imprimerie a-t-Taraqqī.

LORTAT-JACOB, Bernard, 1987, (éd.), « Improvisation : le modèle et ses réalisations », *L'improvisation dans les musiques de tradition orale,* ouvrage collectif, Paris, SELAF, p. 45-59.

MAALOUF, Shireen, 2002, *History of Arabic Music Theory: Change and Continuity in the Tone Systems, Genres, and Scales,* Kaslik (Liban), Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit de Kaslik.

MARCUS, Scott Lloyd, 1989, *Arab Music Theory in the Modern Period,* Los Angeles (USA), thèse de doctorat, non publiée, University of California.

MAŠŠĀQA, Mih̲ā'īl, 1899 (1840), *A-r-Risāla a-š-Šihābiyya fī a-ṣ-Ṣinā'a al-Mūsīqiyya* [*Épître à l'Émir Chehab, relative à l'art musical*], édition et commentaires par Louis Ronzevalle, Beyrouth, Imprimerie des Pères jésuites.

MEEÙS, Nicolas, 1991, « Apologie de la partition », *Analyse musicale N° 24,* juin 1991, p. 19-22.

MOLINO, Jean, 1975, « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu*, vol. 17, p. 37-52.

NATTIEZ, Jean-Jacques, 1975, *Fondements d'une sémiologie de la musique,* Paris, Inédit, Union Générale d'Editions.

PICARD, François, 2001, « La tradition comme réception et transmission (Qabala et Massorèt) », Jacques Viret (éd.), *Approches herméneutiques de la musique,* Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, p. 221-233.

POPIN, Marielle, COLETTE, Marie-Noëlle & VENDRIX, Philippe, 2003, « La notation carrée noire », *Histoire de la notation du Moyen Âge à la Renaissance,* ouvrage collectif, Paris, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Minerve.

RACY, Ali Jihad, 1976, « Record Industry and Egyptian Traditional Music 1904-1932 », *Ethnomusicology,* vol. XX, p. 23-48.

REINACH, Théodore, 1926, *La Musique grecque,* Paris, Payot, Éditions d'Aujourd'hui.

RONZEVALLE, Louis, 1899 (1840), Introduction et commentaires de l'édition critique arabe de *A-r-Risāla a-š-Šihābiyya fī a-ṣ-Ṣinā'a al-Mūsīqiyya li-a-d-Duktūr Miḫā'īl Maššāqa* [*Épître šihābienne sur l'art musical du docteur Miḫā'īl Maššāqa*], Beyrouth, Imprimerie des Pères Jésuites.

RONZEVALLE, Louis, 1913 (1840), « Un traité de musique arabe moderne », *Mélanges de la Faculté Orientale,* édition critique française, avec introduction, traduction et commentaires de *A-r-Risāla a-š-Šihābiyya fī a-ṣ-Ṣinā'a al-Mūsīqiyya* [*Épître šihābienne sur l'art musical*] de Miḫā'īl Maššāqa, Beyrouth, Université Saint-Joseph.

ROUANET, Jules, 1922, « La musique arabe », *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Albert Lavignac (éd.), Paris, Librairie Delagrave, p. 2676-2812.

RUWET, Nicolas, 1972, *Langage, musique, poésie,* Paris, Le Seuil.

ṢABBĀĠ, Tawfīq a-ṣ-, 1950, *A-d-Dalīl al-Mūsīqī al'Āmm fī 'Aṭrab al-Anġām* [Répertoire général des plus belles mélodies], Alep, Maṭba'at al-Iḥsān.

SHILOAH, Amnon, 1972, *Al-Ḥasan ibn Aḥmad ibn 'Alī al-Kātib, La Perfection des connaissances musicales,* Paris, Geuthner.

SHILOAH, Amnon, 1979, *The Theory of Music in Arabic Writings (900-1900),* RISM B/X, G. Munich (RFA), Henle Verlag.

SHILOAH, Amnon, 1981, « The Arabic Concept of Mode », *Journal of American Musicological Society,* vol. XXXIV, n° I, p. 19-42.

ŠIHĀB A-D-DĪN, Muhammad, (1840, 1892), *Safīnat al-Mulk wa Nafīsat al-Fulk* [Vaisseau royal et joyau du firmament], Le Caire, publié par l'auteur.

SIGNELL, Karl, 1977, *Makam – modal practice in Turkish art music*, Seattle, Asian Music publications.

SMITH, Eli, 1847, « A Treatise on Arab Music (chiefly from a work by Michail Meshakah, of Damascus », *Journal of the American Oriental Society*, vol. I, Boston, p. 171-217.

TRAN VAN KHÉ, 1971, « Les "Modes" en Afrique et en Asie », *Bulletin du CEMO n° 7-8*, Paris, éditions du CEMO, p. 1-20.

WRIGHT, Owen, 1978, *The modal system of Arab and Persian music 1250-1300,* London, Oxford University Press.

YEKTA BEY, Raouf, 1921, « La musique turque », *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire,* Paris, Delagrave, p. 2945-3064

ZIRKULĪ (A-Z- ZIRKULĪ), Ḥayr a-d-Dīn, s.d., *Al-A'lām* [*Dictionnaire des célébrités*], Beyrouth, Dār Al-'ilm li-l-Malāyīn.

## Webographie

MEEÙS, Nicolas, 2005, *Théorie modale : Moyen Âge et Renaissance,* www.crlm.paris4.sorbonne.fr/modalite.html (accédé le 01/12/2006).

PICARD, François, 2005, *Échelles et modes, pour une musicologie généralisée,* www.crlm.paris4.sorbonne.fr/modalite.html (accédé le 01/12/2006).

## Discographie

MAŠŠĀQA, Mīḫā'īl et ABOU MRAD, Nidaa, 2006, *Musique du Liban et du Levant au temps de la Renaissance arabe : le legs de Mīḫā'īl Maššāqa (1800-1888),* Ensemble de musique classique arabe de l'Université Antonine, avec Mustafa Said au *'ūd*, volume 1, UPACD 1002, Liban, Publications de l'UPA [ainsi que le CD accompagnant le n° 1 de la RTMMAM et comprenant sept extraits de celui-ci].

## Appendice : Essai de transcription en phrasés mesurés des quatre-vingt-quinze mélodies modales de *l'Épître*

### *Note préliminaire sur les mesures employées :*

Les mesures choisies ci-après pour la réalisation de la dimension rythmique cyclique des mélodies modales de *l'Épître* de Mīḫā'īl Maššāqa sont celles qui découlent directement du comptage des notes fournies par le texte, en tenant compte des appuis et des analogies avec les phrases des préludes de type *dūlāb* du XIX$^{e}$ siècle que les premiers enregistrements sur 78 tours ont conservés. Il s'agit, la plupart du temps, de mesures binaires et de mesures ternaires simples, compatibles avec le cycle rythmique *'ukruk* ternaire associé aux pièces par lesquelles une suite (*nawba*) est conclue selon Maššāqa (1899, p. 74). Dans de rares cas, l'usage de cycles rythmiques complexes à sept (*dawr hindī*) ou dix temps (*samā'ī ṯaqīl*) s'avère utile et ce, à l'instar d'un nombre restreint de *dūlāb*-s ainsi transmis par divers canaux traditionnels (Abou Mrad, 2002, « Post-lude »).

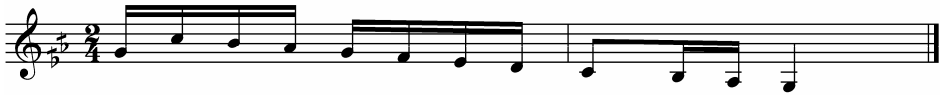
La clé de *sol* doit être lue avec le chiffre 8 indiquant une *octava bassa* implicite pour rendre les sons joués au *'ūd* ou à la main gauche du *qānūn*, ou bien qui sont chantés par les hommes.

La clé de sol doit être lue sans ce signe d'octaviation, pour rendre les sons joués au *nāy*, au violon ou à la main droite du *qānūn*, ou bien qui sont chantés par les femmes.

### *1- Mélodies modales ayant yakkā* [$sol_1$] *pour finale*

#### *1-1- Nihaft al-'arab* نهفت العرب

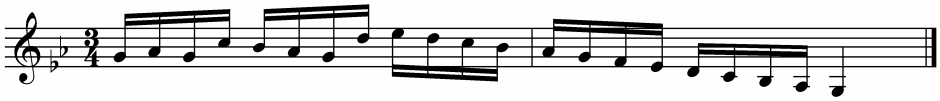
**Échelle de recension :** $sol_1\ la_1^{db}\ si_1\ ut_2\ ré_2\ mi_2^{db}\ fa_2\ sol_2\ la_2^{db}\ si_2\ ut_3$



**Exemple 16 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Nihaft al-'arab* »**

#### *1-2- Šadd 'arabān* شدّ عربان

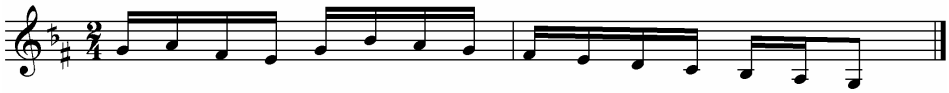
**Échelle de recension :** $sol_1\ la_1^{b}\ si_1^{bc}\ ut_2\ ré_2\ mi_2^{b}\ fa_2\ sol_2\ la_2^{b}\ si_2\ ut_3\ ré_3\ mi_3^{b}$



**Exemple 17 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Šadd ‘arabān* »**

*1-3- Nihaft al-’atrāk* **نـهفت الأتراك**

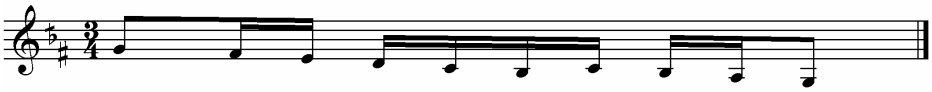
**Échelle de recension : *sol$_1$*** *la$_1$ si$_1^{db}$ ut$_2$ ré$_2$ mi$_2$ fa$_2^{\#}$ sol$_2$ la$_2$ si$_2^{db}$*



**Exemple 18 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Nihaft al-’atrāk* »**

*1-4- Nawā ou Yakkā* **نوى المسمّى يكّاه**

**Échelle de recension : *sol$_1$*** *la$_1$ si$_1^{db}$ ut$_2$ ré$_2$ mi$_2$ fa$_2^{\#}$ sol$_2$*

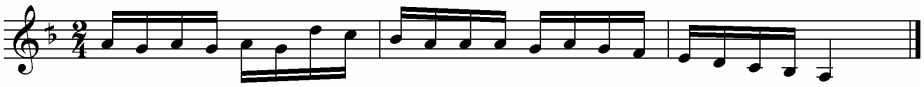


**Exemple 19 : Version mesurée ternaire de la mélodie *« Nawā »***

## *2- Mélodies modales ayant ‘ušayrān [la$_1$] pour finale*

*2-1- Al-‘Ušayrān* **العشيران**

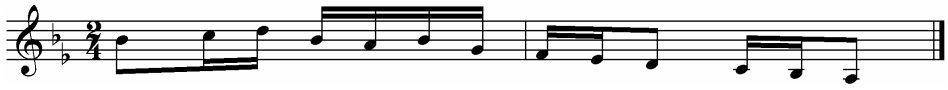
**Échelle de recension : *la$_1$*** *si$_1^{db}$ ut$_2$ ré$_2$ mi$_2$ fa$_2$ sol$_2$ la$_2$ si$_2^{db}$ ut$_3$ ré$_3$*



**Exemple 20 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Al-‘Ušayrān* »**

*2-2- ‘Ajam ‘ušayrān* **عجم عشيران**

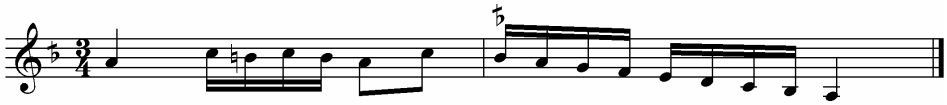
**Échelle de recension : *la$_1$*** *si$_1^{b}$ ut$_2$ ré$_2$ mi$_2^{b}$ fa$_2$ sol$_2$ la$_2$ si$_2^{b}$ ut$_3$ ré$_3$*



**Exemple 21 : Version mesurée binaire de la mélodie « *‘Ajam ‘ušayrān* »**

### 2-3- *Muqābil 'ušayrān* مقابل عشيران

**Échelle de recension :** ***la₁*** *si₁^db ut₂ ré₂ mi₂ fa₂ sol₂ la₂ si₂* (précédant *ut₃*) ou *si₂^db* (précédant *la₂*) *ut₃*



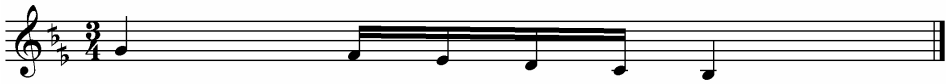
**Exemple 22 : Version mesurée ternaire de la mélodie *« Muqābil 'ušayrān »***

## 3- *Mélodies modales ayant 'irāq* [*si₁^db*] *pour finale*

### 3-1- *Al-'Irāq* العراق

#### 3-1-1- ***Version basique***

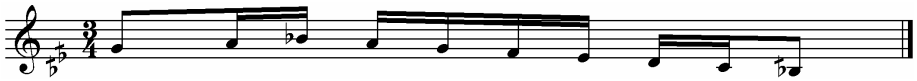
**Échelle de recension :** ***si₁^db*** *ut₂ ré₂ mi₂^db fa₂ sol₂*



**Exemple 23 : Version mesurée ternaire basique de la mélodie « *Al-'Irāq* »**

#### 3-1-2- ***Version développée***

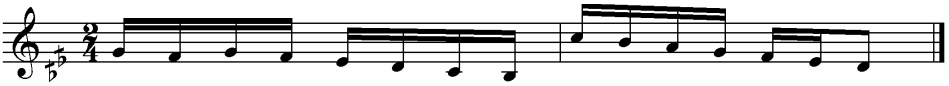
**Échelle de recension :** ***si₁^db*** *ut₂ ré₂ mi₂^db fa₂ sol₂ la₂ si₂^b*



**Exemple 24 : Version mesurée ternaire développée de la mélodie « *Al-'Irāq* »**

### 3-2- *Sultān 'irāq* سلطان عراق

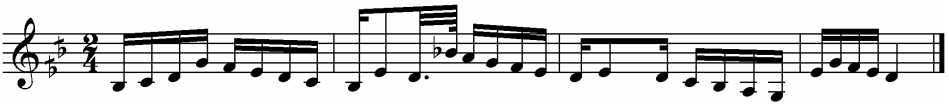
**Échelle de recension :** *si₁^db ut₂* ***ré₂*** *mi₂^db fa₂^# sol₂ la₂ si₂^db ut₃*



**Exemple 25 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Sultān 'Irāq* »**

### 3-3- *'Irāq zamzamī* عراق زمزمي

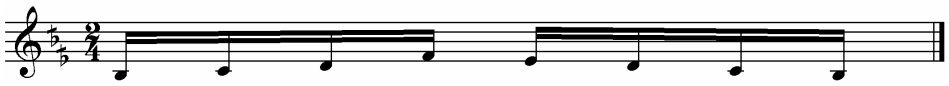
**Échelle de recension :** *si₁^db ut₂* ***ré₂*** *mi₂^db fa₂ sol₂ la₂ si₂^b*



**Exemple 26 : Version mesurée binaire de la mélodie « *'Irāq zamzamī* »**

### *3-4- Muḫālif ‘irāq* مخالف عراق

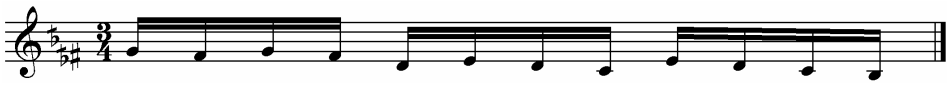
**Échelle de recension :** ***si***$_1^{db}$ *ut*$_2$ *ré*$_2$ *mi*$_2^{db}$ *fa*$_2$



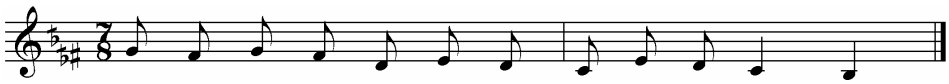
**Exemple 27 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Muḫālif ‘irāq* »**

### *3-5- Rāḥat al-’arwāḥ* راحة الأرواح

**Échelle de recension :** ***si***$_1^{db}$ *ut*$_2$ *ré*$_2$ *mi*$_2^{db}$ *fa*$_2^{\#}$ *sol*$_2$



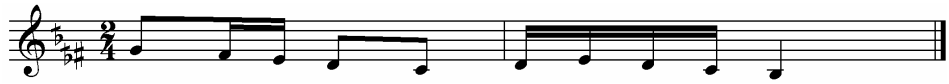
**Exemple 28 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Rāḥat al-’arwāḥ* »**



**Exemple 29 : Version mesurée en cycle *dawr hindī* heptanaire de la mélodie « *Rāḥat al-’arwāḥ* »**

### *3-6- Rāḥat al-’arwāḥ rūmī* راحة الأرواح رومي

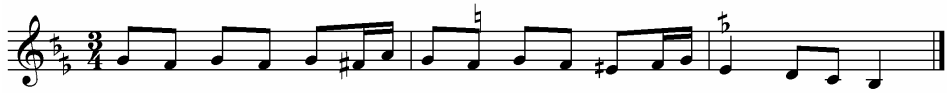
**Échelle de recension :** ***si***$_1^{db}$ *ut*$_2$ *ré*$_2$ *mi*$_2^{db}$ *fa*$_2^{\#}$ *sol*$_2$



**Exemple 30 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Rāḥat al-’arwāḥ rūmī* »**

### *3-7- Ramal* رَمَل

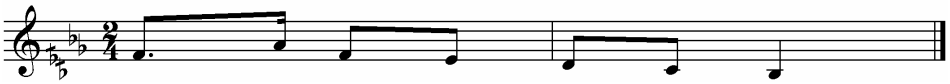
**Échelle de recension :** ***si***$_1^{db}$ *ut*$_2$ *ré*$_2$ *mi*$_2^{db}$ ou *mi*$_2^{d\#}$ (en broderie du *fa*$_2$) *fa*$_2$ *ou* *fa*$_2^{\#}$ (en broderie du *sol*$_2$) *sol*$_2$



**Exemple 31 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Ramal* »**

### *3-8- Rāḥat šaḏī* راحة شَذي

**Échelle de recension :** ***si***$_1^{db}$ *ut*$_2$ *ré*$_2$ *mi*$_2^{db}$ *fa*$_2$ *la*$_2$

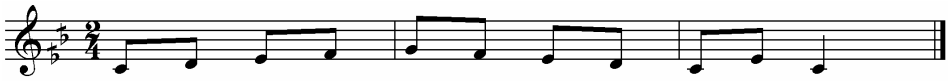


**Exemple 32 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Rāḥat šaḏī* »**

## *4- Mélodies modales ayant rast* [$ut_2$] *pour finale*

*4-1- A-r-Rast* **الرست**

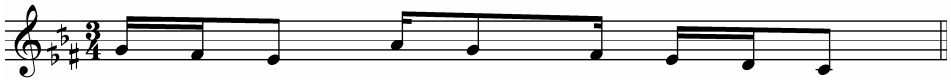
**Échelle de recension :** $ut_2$ $ré_2$ $mi_2^{db}$ $fa_2$ $sol_2$



**Exemple 33 : Version mesurée binaire de la mélodie « *A-r-Rast* »**

*4-2- A-n-Nakrīz* **النكريز**

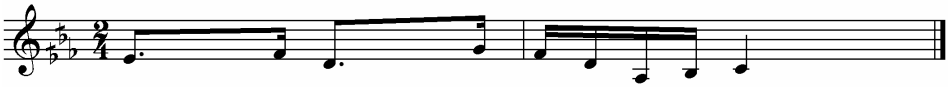
**Échelle de recension :** $ut_2$ $ré_2$ $mi_2^{db}$ $fa_2^{\#}$ $sol_2$ $la_2$



**Exemple 34 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Nakrīz* »**

*4-3- A-s-Sāzkār a-ṣ-Ṣaḥīḥ* **السازكار الصحيح**

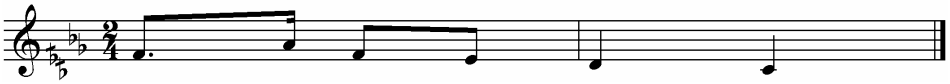
**Échelle de recension :** $la_1$ $si_1^{db}$ $ut_2$ $ré_2$ $mi_2^{db}$ $fa_2^{b}$ $sol_2$



**Exemple 35 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Sāzkār Ṣaḥīḥ* »**

*4-4- Al-Mā' rannā'* **الماء رنّاء**

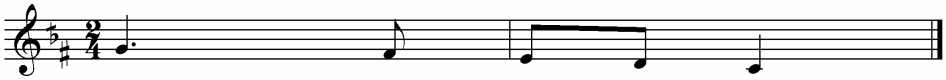
**Échelle de recension :** $ut_2$ $ré_2$ $mi_2^{db}$ $fa_2$ $la_2$



**Exemple 36 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Mā' rannā'* »**

*4-5- Nīšāwurk* **نيشاورك**

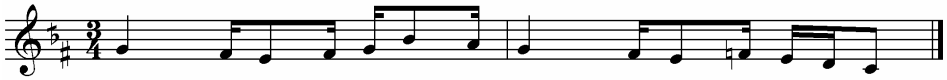
**Échelle de recension :** $ut_2$ $ré_2$ $mi_2$ $fa_2^{\#}$ $sol_2$



**Exemple 37 : Version mesurée en cycle *waḥda* binaire de la mélodie « *Nīšāwurk* »**

*4-6- Banjkā* **بنجكاه**

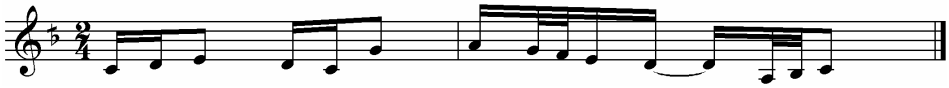
**Échelle de recension :** ***ut₂*** *ré₂ mi₂ fa₂*$^{\#}$ (suivant un *sol*) *fa₂* (suivant un *mi*)



**Exemple 38 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Banjkā* »**

*4-7- A-s-Sāzkār al-muta'āraf* **السازكار المتعارَف**

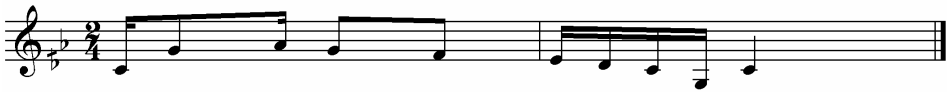
**Échelle de recension :** *la₁ si₁*$^{db}$ ***ut₂*** *ré₂ mi₂ fa₂ sol₂*



**Exemple 39 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Sāzkār muta'āraf* »**

*4-8- Ḥijāzkār* **حجازكار**

**Échelle de recension :** *sol₁* ***ut₂*** *ré₂*$^{db}$ *mi₂ fa₂ sol₂ la₂*$^{b}$



**Exemple 40 : Version mesurée *da* binaire de la mélodie « *Ḥijāzkār* »**

*4-9- Šāwurk maṣrī* **شاورك مصري**

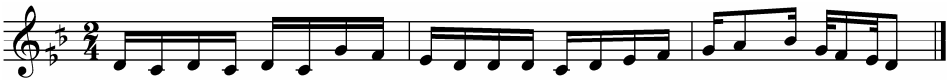
**Échelle de recension :** ***ut₂*** *ré₂ mi₂ fa₂*$^{d\#}$ *sol₂ la₂*

**Exemple 41 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Šāwurk maṣrī* »**

## *5- Mélodies modales ayant dūkā [ré₂] pour finale*

*5-1- Dūkāh ou 'ušš̄āq al-'atrāk* **دوكاه أو عشّاق الأتراك**

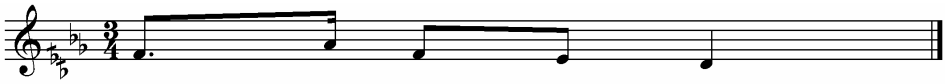
**Échelle de recension :** *ut₂* ***ré₂*** *mi₂*$^{db}$ *fa₂ sol₂ la₂ si₂*$^{b}$



**Exemple 42 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Dūkā* »**

*5-2- A-ṣ-Ṣabā al-marākib* **الصبا المراكب**

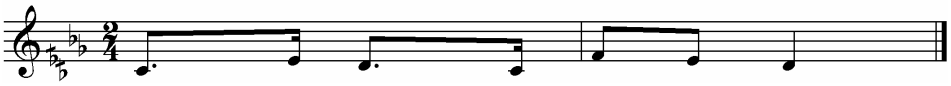
**Échelle de recension :** ***ré***$_2$ *mi*$_2^{db}$ *fa*$_2$ *la*$_2$



**Exemple 43 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Ṣabā al-marākib* »**

*5-3- Ṣabā humāyūn* **صبا همايون**

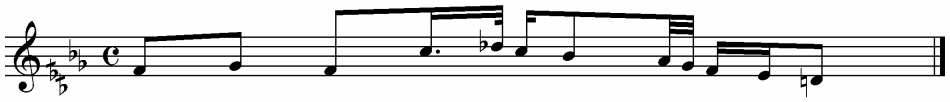
**Échelle de recension :** *ut*$_2$ ***ré***$_2$ *mi*$_2^{b}$ (suivant *ut*$_2$) ou *mi*$_2^{db}$ (suivant *fa*$_2$) *fa*$_2$



**Exemple 44 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Ṣabā humāyūn* »**

*5-4- Ṣabā jāwīš* **صبا جاويش**

**Échelle de recension :** ***ré***$_2^{bc}$ *mi*$_2^{db}$ *fa*$_2$ *sol*$_2^{b}$ *la*$_2$ *si*$_2^{b}$ *ut*$_3$ *ré*$_3^{b}$



**Exemple 45 : Version mesurée en cycle *maṣmūdī kabīr* quaternaire de la mélodie « *Ṣabā šāwīš* »**

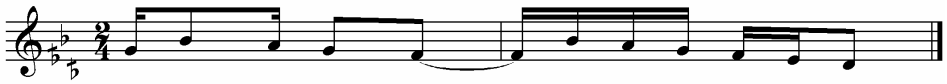
*5-5- A-n-Nādī* **النادي**

**Échelle de recension :** ***ré***$_2$ *mi*$_2$ *fa*$_2$ *sol*$_2$

**Exemple 46 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *A-n-Nādī* »**

*5-6- Bayyātī 'ajamī* **بيّاتي عجمي**

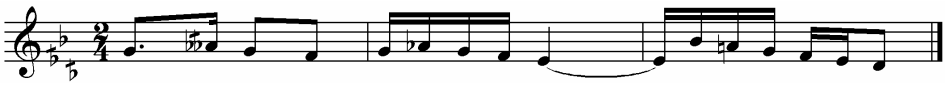
**Échelle de recension :** ***ré***$_2$ *mi*$_2^{db}$ *fa*$_2$ *sol*$_2$ *la*$_2$ *si*$_2^{b}$



**Exemple 47 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Bayyātī ʻajamī* »**

*5-7- Bayyātī nawā* **بيّاتي نوى**

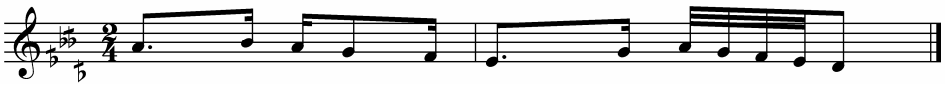
**Échelle de recension :** ***ré₂*** *mi₂*$^{db}$ *fa₂ sol₂ la₂*$^{bdb}$, *la₂*$^{b}$ ou *la₂* (suivant un *si₂*$^{b}$) *si₂*$^{b}$



**Exemple 48 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Bayyātī nawā* »**

*5-8- Bayyātī al-ḥusaynī* **بيّاتي الحُسَيني**

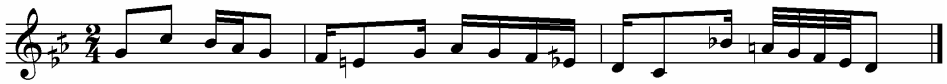
**Échelle de recension :** ***ré₂*** *mi₂*$^{db}$ *fa₂ sol₂ la₂ si₂*$^{bdb}$



**Exemple 49 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Bayyātī al-ḥusaynī* »**

*5-9- A-š-šūrī al-bayyātī* **الشوري البيّاتي**

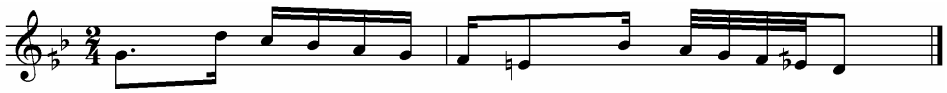
**Échelle de recension :** *ut₂* ***ré₂*** *mi₂*$^{db}$ ou *mi₂* (en broderie du *fa₂*) *fa₂ sol₂ la₂*$^{db}$ *si₂ ut₃* ou *sol₂ la₂ si₂*$^{b}$



**Exemple 50 : Version mesurée binaire de la mélodie « *A-š-šūrī al-bayyātī* »**

*5-10- Dūrī bayyātī* **ذوري بيّاتي**

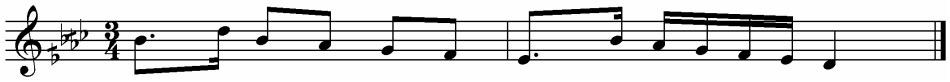
**Échelle de recension :** ***ré₂*** *mi₂*$^{db}$ ou *mi₂* (en broderie du *fa₂*) *fa₂ sol₂ la₂*$^{b}$ *si₂*$^{b}$ *ut₃ ré₃*



**Exemple 51 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Dūrī bayyātī* »**

*5-11- Al-Yazīd kand* ou *Zīr fakand* **يزيد كند أو زير فكند**

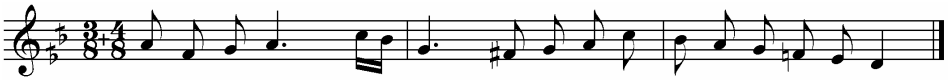
**Échelle de recension :** ***ré₂*** *mi₂*$^{db}$ *fa₂ sol₂ la₂*$^{db}$ *si₂*$^{b}$ *ré₃*



**Exemple 52 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Yazīd kand - Zīr fakand* »**

*5-12- Al-Ḥusaynī* **الحُسَيني**

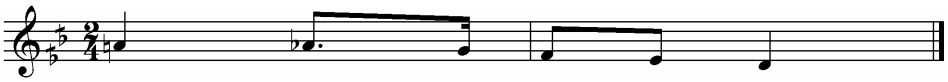
**Échelle de recension : *ré*$_2$** *mi*$_2^{db}$ *fa*$_2$ ou *fa*$_2^{\#}$ (en broderie du *sol*$_2$) *sol*$_2$ *la*$_2$ *si*$_2^{db}$ *ré*$_3$



**Exemple 53 : Version mesurée en cycle *dawr hindī* heptanaire de la mélodie « *Ḥusaynī* »**

*5-13- Ḥusnīk* **حسنيك**

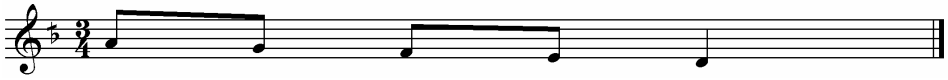
**Échelle de recension : *ré*$_2$** *mi*$_2^{db}$ *fa*$_2$ *sol*$_2$ *la*$_2$ ou *la*$_2^{b}$



**Exemple 54 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Ḥusnīk* »**

*5-14- Al-Būsalīk* ou *al-'Uššāq* **البوسليك أو العشّاق**

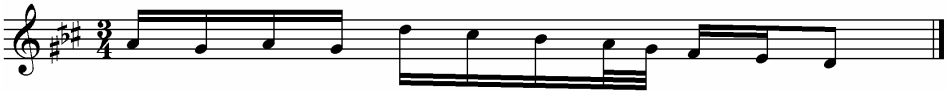
**Échelle de recension : *ré*$_2$** *mi*$_2$ *fa*$_2$ *sol*$_2$ *la*$_2$



**Exemple 55 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Būsalīk* »**

*5-15- Ḥiṣār būsalīk* **حصار بوسليك**

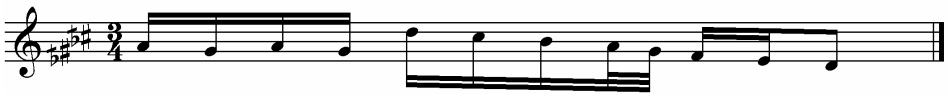
**Échelle de recension : *ré*$_2$** *mi*$_2$ *fa*$_2$ *sol*$_2^{\#}$ *la*$_2$ *si*$_2^{db}$ *ut*$_3^{\#}$ *ré*$_3$



**Exemple 56 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Ḥiṣār būsalīk* »**

*5-16- Al-Ḥiṣār* **الحصار**

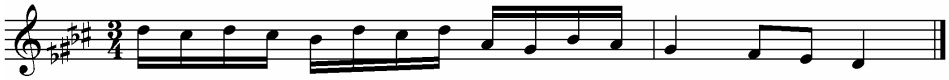
**Échelle de recension : *ré*$_2$** *mi*$_2^{db}$ *fa*$_2$ *sol*$_2^{\#}$ *la*$_2$ *si*$_2^{db}$ *ut*$_3^{\#}$ *ré*$_3$



**Exemple 57 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Ḥiṣār* »**

*5-17- A-š-Šahnāẓ* **الشهناظ**

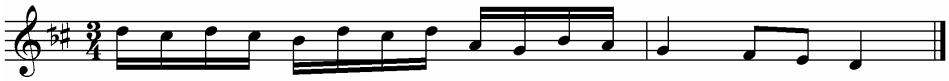
**Échelle de recension :** ***ré₂*** *mi₂$^{db}$ fa₂$^{\#}$ sol₂ la₂ si₂$^{db}$ ut₃$^{\#}$ ré₃*



**Exemple 58 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Šahnāẓ* »**

*5-18- Šahnāẓ būsalīk* **شهناظ بوسليك**

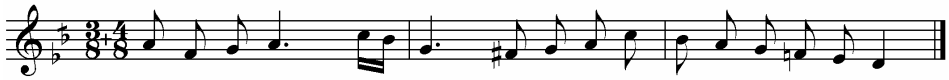
**Échelle de recension :** ***ré₂*** *mi₂ fa₂ sol₂ la₂ si₂$^{db}$ ut₃$^{\#}$ ré₃*



**Exemple 59 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Šahnāẓ būsalīk* »**

*5-19- Kurdī ḥusaynī* **كُردي حسيني**

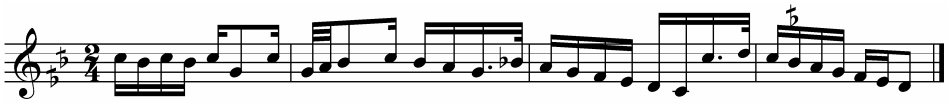
**Échelle de recension :** ***ré₂*** *mi₂$^{db}$ fa₂* ou *fa₂$^{\#}$* (en broderie du *sol₂*) *sol₂ la₂ si₂$^{db}$ ré₃*



**Exemple 60 : Version mesurée en cycle *dawr hindī* heptanaire de la mélodie « *Kurdī ḥusaynī* »**

*5-20- A-ẓ-Ẓarfakand* **الظرفكند**

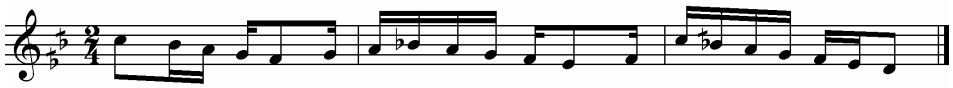
**Échelle de recension :** ***ré₂*** *mi₂$^{db}$ fa₂ sol₂ la₂ si₂$^{db}$* ou *si₂$^{b}$* (en phase descendante) *ut₃ ré₃*



**Exemple 61 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Ẓarfakand* »**

*5-21- Najdī al-ḥusaynī* **نجدي الحُسَيني**

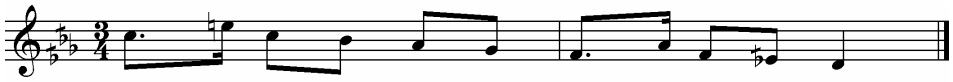
**Échelle de recension :** ***ré₂*** *mi₂$^{db}$ fa₂ sol₂ la₂ si₂$^{db}$* ou *si₂$^{b}$* (en broderie du *la₂*) *ut₃*



**Exemple 62 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Najdī al-ḥusaynī* »**

*5-22- Ṣabā al-ḥusaynī* **صَبا الحُسَيني**

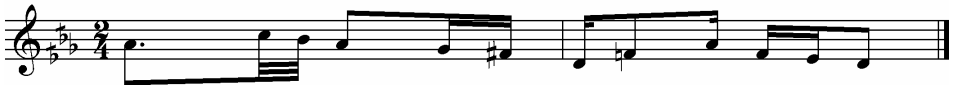
**Échelle de recension :** ***ré₂*** *mi₂^db fa₂ sol₂ la₂ si₂^db ut₃ mi₃*



**Exemple 63 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Ṣabā al-ḥusaynī* »**

*5-23- A-š-Šurūqī* **الشُّروقي**

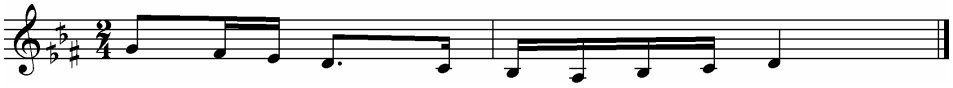
**Échelle de recension :** ***ré₂*** *mi₂^db fa₂* ou *fa₂^#* (suivant le *sol₂*) *sol₂ la₂ si₂^db ut₃*



**Exemple 64 : Version mesurée binaire de la mélodie « *A-š-Šurūqī* »**

*5-24- Al-Ġurūb* **الغروب**

**Échelle de recension :** *la₁ si₁^db ut₂* ***ré₂*** *mi₂^db fa₂^# sol₂*

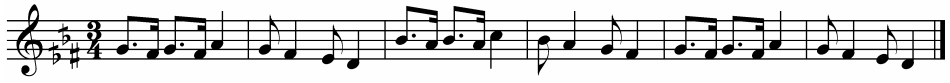


**Exemple 65 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Al-Ġurūb* »**

*5-25- Al-Ġurūb* **الغروب**

**Échelle de recension :** ***ré₂*** *mi₂^db fa₂^# sol₂*

**Exemple 66 : Version mesurée simple et initiale ternaire de la mélodie « *Ḥijāz* »**



**Exemple 67 : Version mesurée ternaire développée de la mélodie « *Ḥijāz* »**

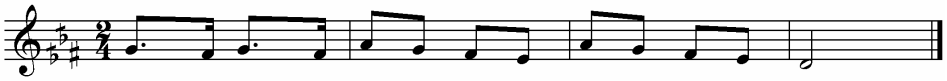
*5-26- Al-'Arbā'* **العرباء**

**Échelle de recension :** ***ré***$_2$ *mi*$_2^{db}$ *fa*$_2^{d\#}$ *sol*$_2$ *la*$_2$

**Exemple 68 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *'Arbā'* »**

*5-27- Al-Aṣfahān al-ḥijāzī* **الأصفهان الحجازي**

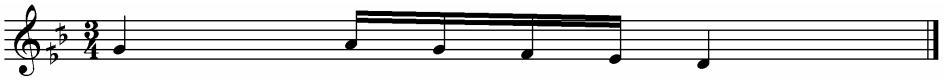
**Échelle de recension :** ***ré***$_2$ *mi*$_2^{db}$ *fa*$_2^{\#}$ *sol*$_2$ *la*$_2$



**Exemple 69 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Aṣfahān al-ḥijāzī* »**

*5-28- A-š-Šāwurk* **الشاورك**

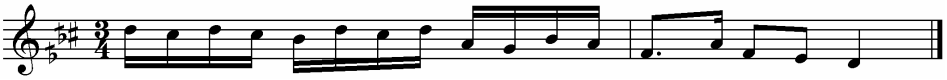
**Échelle de recension :** ***ré***$_2$ *mi*$_2^{db}$ *fa*$_2^{d\#}$ *sol*$_2$ *la*$_2$



**Exemple 70 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Šāwurk* »**

*5-29- Al-Mā' a-r-rannā' a-r-rūmī* **الماء الرنّاء الرومي**

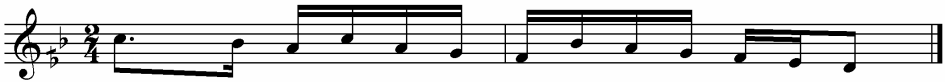
**Échelle de recension :** ***ré***$_2$ *mi*$_2^{db}$ *fa*$_2$ *sol*$_2$ *la*$_2$ *si*$_2^{db}$ *ut*$_3^{\#}$ *ré*$_3$



**Exemple 71 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Mā' rannā'* »**

*5-30- Al-'Arḍbār* **العرضبار**

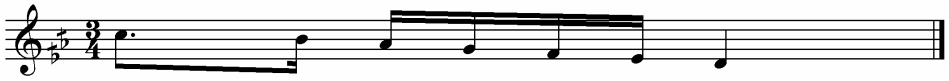
**Échelle de recension :** ***ré***$_2$ *mi*$_2^{db}$ *fa*$_2$ *sol*$_2$ *la*$_2$ *si*$_2^{b}$ *ut*$_3$



**Exemple 72 : Version mesurée binaire de la mélodie « *'Arḍbār* »**

*5-31- A-r-Randīn* **الرندين**

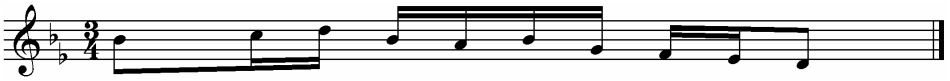
**Échelle de recension :** ***ré***$_2$ *mi*$_2^{db}$ *fa*$_2$ *sol*$_2$ *la*$_2^{db}$ *si*$_2$ *ut*$_3$



**Exemple 73 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Randīn* »**

*5-32- Al-Yazīd* ou *A-n-nayrīz ou nawrūz* **اليزيد أو النيريز أو النوروز**

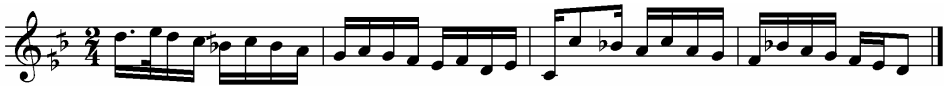
**Échelle de recension :** ***ré₂*** *mi₂$^{b}$ fa₂ sol₂ la₂ si₂$^{b}$ ut₃ ré₃*



**Exemple 74 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Yazīd* »**

*5-33- Bābā ṭāhir* ou *Bāyā ṭāhir* **بابا طاهر أو بايا طاهر**

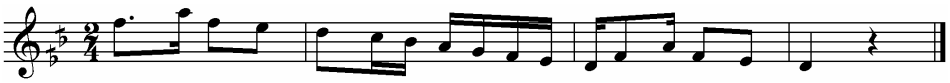
**Échelle de recension :** *ut₂* ***ré₂*** *mi₂$^{db}$ fa₂ sol₂ la₂ si₂$^{db}$* ou *si₂$^{b}$* (en phase finale) *ut₃ ré₃ mi₃$^{db}$*



**Exemple 75 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Bābā ṭāhir* »**

*5-34- Al-Muḥayyar* **المحيّر**

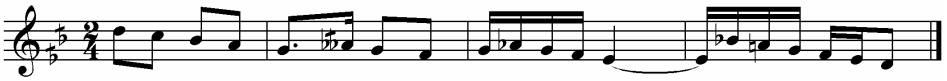
**Échelle de recension :** ***ré₂*** *mi₂$^{db}$ fa₂ sol₂ la₂ si₂$^{db}$ ut₃ ré₃ mi₃$^{db}$ fa₃ la₃*



**Exemple 76 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Muḥayyar* »**

*5-35- Muqābil muḥayyar* **مقابل محيّر**

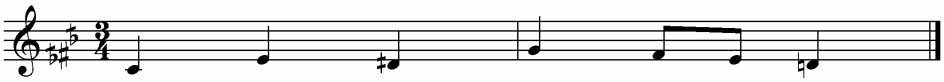
**Échelle de recension :** ***ré₂*** *mi₂$^{db}$ fa₂ sol₂ la₂$^{bdb}$, la₂$^{b}$* ou *la₂*



**Exemple 77 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Muqābil muḥayyar* »**

*5-36- Al-'Akbarī* **العكبري**

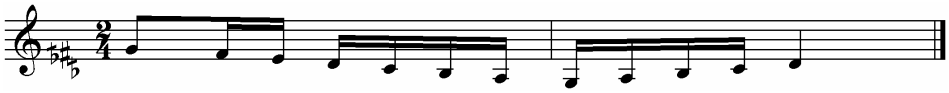
**Échelle de recension :** *ut₂* ***ré₂*** ou *ré₂$^{d\#}$* (brodant le *mi₂$^{db}$*) *mi₂$^{db}$ fa₂$^{d\#}$ sol₂*



**Exemple 78 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Al-'Akbarī* »**

*5-37- Al-'Uddal* **العذل**

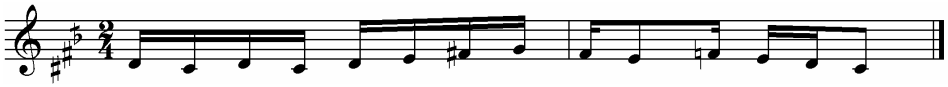
**Échelle de recension :** $sol_1\ la_1\ si_1^{db}\ ut_2\ \mathbf{ré_2}\ mi_2^{db}\ fa_2^{\#}\ sol_2$



**Exemple 79 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Al-'Uddal* »**

*5-38- A-z-Zīrkulā* **الزيركلاه**

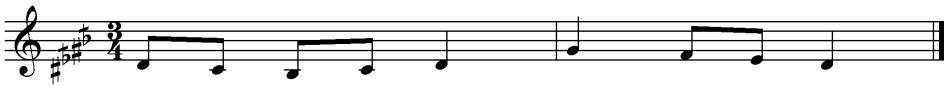
**Échelle de recension :** $\mathbf{ut_2^{\#}}\ \mathbf{ré_2}\ mi_2\ fa_2$ ou $fa_2^{\#}\ sol_2$



**Exemple 80 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Zīrkulā* »**

*5-39- Iskī zīrkulā* **إسكي زيركلاه**

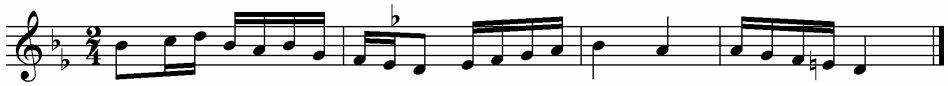
**Échelle de recension :** $si_1^{db}\ \mathbf{ut_2^{\#}}\ \mathbf{ré_2}\ mi_2^{db}\ fa_2^{\#}\ sol_2$



**Exemple 81 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Iskī zīrkulā* »**

*5-40- 'Ajam būsalīk* **عجم بوسليك**

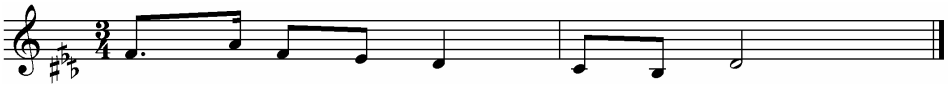
**Échelle de recension :** $\mathbf{ré_2}\ mi_2^{b}$ ou $mi_2$ (pour conclure) $fa_2\ sol_2\ la_2\ si_2^{b}\ ut_3\ ré_3$



**Exemple 82 : Version mesurée binaire de la mélodie « *'Ajam būsalīk* »**

*5-41- Qarārkā* ou *qarār dūkāh* **قراركاه أو قرار دوكاه**

**Échelle de recension :** $si_1^{b}\ ut_2^{\#}\ \mathbf{ré_2}\ mi_2^{db}\ fa_2\ la_2$

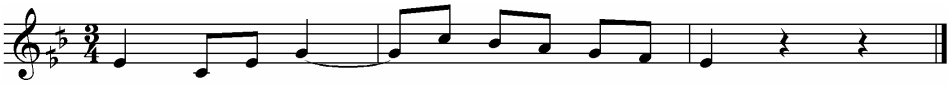


**Exemple 83 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Qarārkā* »**

## 6- *Mélodies modales ayant sīkā* [$mi\flat_2$] *pour finale*

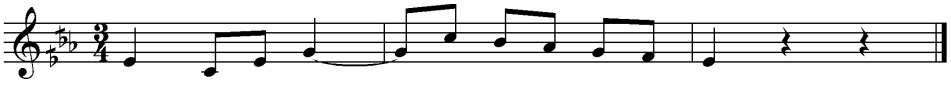
### 6-1- *A-s-Sīkā* السيكاه

**Échelle de recension de la variante** *šāmī* **ou syrienne :** $ut_2$ $\boldsymbol{mi_2^{db}}$ $fa_2$ $sol_2$ $la_2$ $si_2^b$ $ut_3$



**Exemple 84 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Sīkāh šāmī* »**

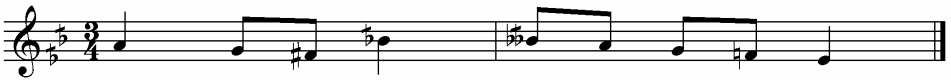
**Échelle de recension de la variante** *miṣrī* **ou égyptienne :** $ut_2$ $\boldsymbol{mi_2^{db}}$ $fa_2$ $sol_2$ $la_2^b$ $si_2^{db}$ $ut_3$



**Exemple 85 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Sīkāh miṣrī* »**

### 6-2- *Al-Musta'ār* المستعار

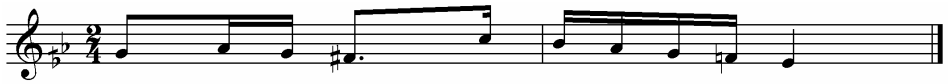
**Échelle de recension :** $\boldsymbol{mi_2^{db}}$ $fa_2$ *ou* $fa_2^{\#}$ $sol_2$ $la_2$ $si_2^{db}$ ou $si_2^{bdb}$



**Exemple 86 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Musta'ār* »**

### 6-3- *Al-H̲uzām* الخزام

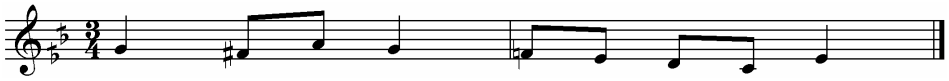
**Échelle de recension :** $\boldsymbol{mi_2^{db}}$ $fa_2$ ou $fa_2^{\#}$ $sol_2$ $la_2^b$ $si_2$



**Exemple 87 : Version mesurée binaire de la mélodie « *H̲uzām* »**

### 6-4- *Al-Qad̲ah* القذح

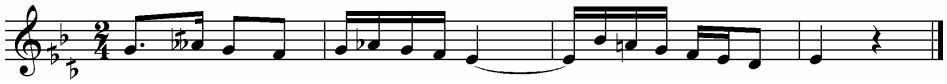
**Échelle de recension :** $\boldsymbol{mi_2^{db}}$ $fa_2$ ou $fa_2^{\#}$ $sol_2$ $la_2$



**Exemple 88 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Qadah* »**

### *6-5- Al-Māyā* المایة

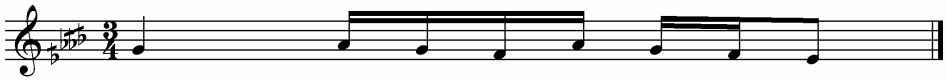
**Échelle de recension :** *ré*$_2$ ***mi***$_2^{db}$ *fa*$_2$ *sol*$_2$ *la*$_2^{bdb}$ *la*$_2^{b}$ ou *la*$_2$ (suivant un *si*$_2^{b}$) *si*$_2^{b}$



**Exemple 89 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Māyā* »**

### *6-6- A-s-Salmak* السلمك

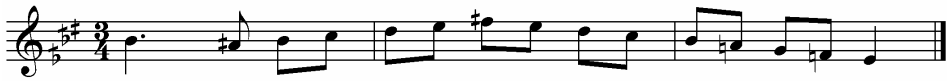
**Échelle de recension :** ***mi***$_2^{db}$ *fa*$_2$ *sol*$_2$ *la*$_2^{bdb}$



**Exemple 90 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Salmak* »**

### *6-7- Hiṣār a-s-sīkā* حصار السيكاه

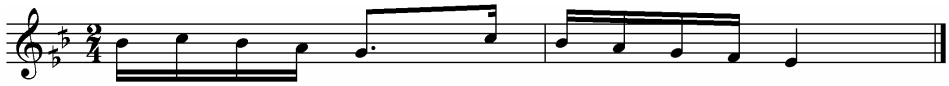
**Échelle de recension :** ***mi***$_2^{db}$ *fa*$_2$ *sol*$_2$ *la*$_2$ ou *la*$_2^{d\#}$ *si*$_2^{db}$ *ut*$_3$ *ré*$_3^{d\#}$ ***mi***$_3^{db}$ *fa*$_3^{d\#}$



**Exemple 91 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Hiṣār a-s-sīkā* »**

### *6-8- Bantīkār* بنتيكار

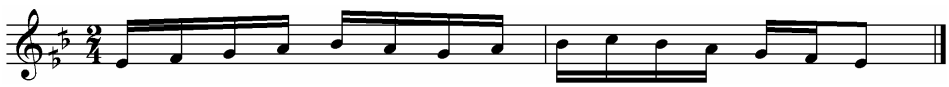
**Échelle de recension :** ***mi***$_2^{db}$ *fa*$_2$ *sol*$_2$ *la*$_2$ *si*$_2^{db}$ *ut*$_3$



**Exemple 92 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Bantīkār* »**

### *6-9- Najdī sīkā* نجدي سيكاه

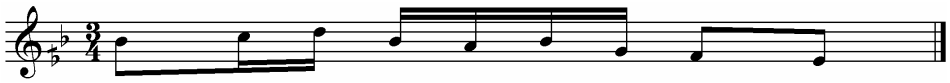
**Échelle de recension :** ***mi***$_2^{db}$ *fa*$_2$ *sol*$_2$ *la*$_2$ *si*$_2^{db}$ *ut*$_3$



**Exemple 93 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Najdī sīkā* »**

### 6-10- *'Ajam a-s-sīkā* عجم السيكاه

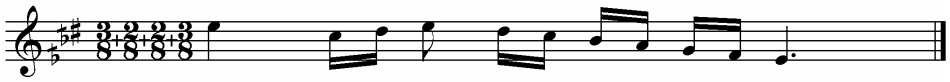
**Échelle de recension :** ***mi₂*** $^{db}$ *fa₂ sol₂ la₂ si₂* $^{b}$ *ut₃ ré₃*



**Exemple 94 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *'Ajam a-s-sīkā* »**

### 6-11- *Al-Buzurk* البزرك

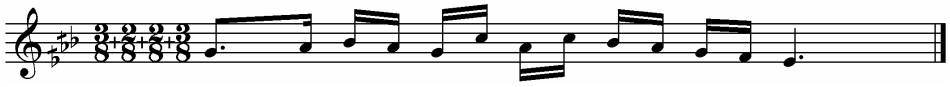
**Échelle de recension :** ***mi₂*** $^{db}$ *fa₂ sol₂ la₂ si₂* $^{db}$ *ut₃ ré₃* $^{d\#}$ *mi₃* $^{db}$



**Exemple 95 : Version mesurée en cycle *samā'ī ṯaqīl* décennaire de la mélodie « *Buzurk* »**

### 6-12- *'Irāq al-banjkā* عراق البنجكاه

**Échelle de recension :** ***mi₂*** $^{db}$ *fa₂ sol₂ la₂* $^{db}$ *si₂* $^{b}$ *ut₃*

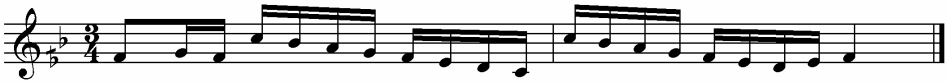


**Exemple 96 : Version mesurée en cycle *samā'ī ṯaqīl* décennaire de la mélodie « *'Irāq al-banjkā* »**

## *7- Mélodies modales ayant jahārkā [fa₂] pour finale*

### 7-1- *Al-Jahārkā* الجهاركاه

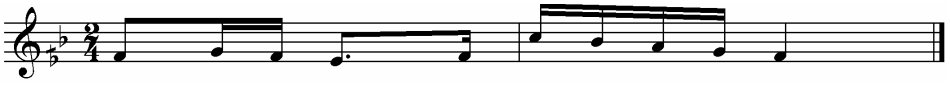
**Échelle de recension :** *ut₂ ré₂ mi₂* $^{db}$ ***fa₂*** *sol₂ la₂ si₂* $^{b}$ *ut₃*



**Exemple 97 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Jahārkā* »**

### 7-2- *A-ṯ-Ṯarankulā* الثرنكلاه

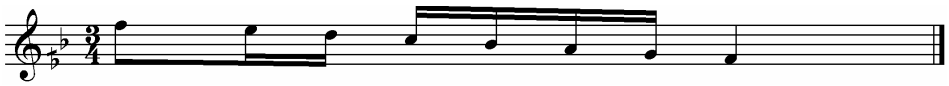
**Échelle de recension :** *mi₂* $^{db}$ ***fa₂*** *sol₂ la₂ si₂* $^{b}$ *ut₃*



**Exemple 98 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Ṯarankulā* »**

*7-3- Al-Māhūrān* **الماهوران**

**Échelle de recension :** ***fa₂*** *sol₂ la₂ si₂$^{b}$ ut₃ ré₃ mi₃$^{db}$*

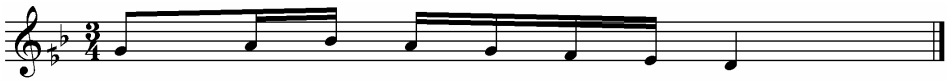


**Exemple 99 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Māhūrān* »**

## *8- Mélodies modales ayant nawā* [*sol₂*] *pour finale*

*8-1- A-n-Nawā* **النوا**

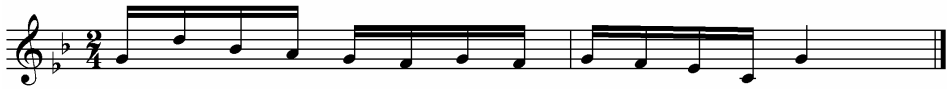
**Échelle de recension :** *ré₂ mi₂$^{db}$ fa₂* ***sol₂*** *la₂ si₂$^{b}$*



**Exemple 100 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Nawā* »**

*8-2- A-Nahāwand* **النهاوند**

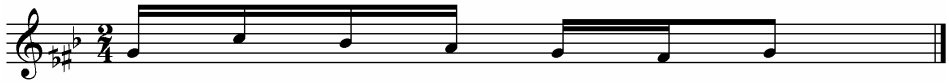
**Échelle de recension :** *ut₂ mi₂$^{b}$ fa₂* ***sol₂*** *la₂ si₂$^{b}$ ré₃*



**Exemple 101 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Nahāwand* »**

*8-3- A-Nahāwand a-ṣ-ṣaġīr* **الصغير**

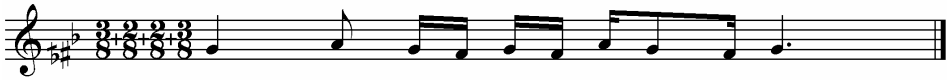
**Échelle de recension :** *fa₂$^{\#}$* ***sol₂*** *la₂ si₂$^{b}$ ut₃*



**Exemple 102 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Nahāwand ṣaġīr* »**

*8-4- Ạ-r-Rahāwī* **الرهاوي**

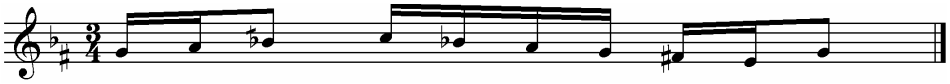
**Échelle de recension :** *fa₂$^{\#}$* ***sol₂*** *la₂*



**Exemple 103 : Version mesurée en cycle *samā'ī ṯaqīl* décennaire de la mélodie « *Rahāwī* »**

*8-5- A-n-Nīšābūr* **نيشابور**

**Échelle de recension :** *mi₂ fa₂#* ***sol₂*** *la₂ si₂db* (en montant) ou *si₂b* (en descendant) *ut₃*

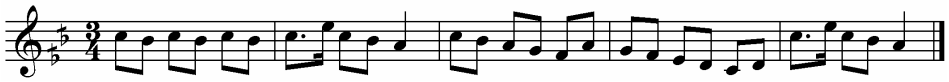


**Exemple 104 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Nīšābūr* »**

## *9- Mélodies modales ayant ḥusaynī [la₂] pour finale*

*9-1- Ḥusaynī maṣrī* **حسيني مصري**

**Échelle de recension :** *ut₂ ré₂ mi₂db fa₂ sol₂* ***la₂*** *si₂db ut₃ mi₃*

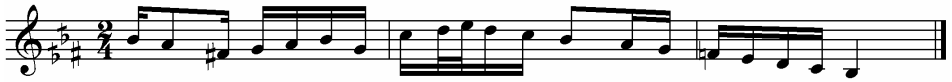


**Exemple 105 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Ḥusaynī maṣrī* »**

## *10- Mélodies modales ayant 'awj [si₂db] pour finale*

*10-1- Al-'Awj* **الأوج**

**Échelle de recension :** ***si₂db*** *ut₂ ré₂ mi₂db fa₂* (avant le *mi₂db*) ou *fa₂#* (avant le *sol₂*) *sol₂ la₂* ***si₂db*** *ut₃ ré₃ mi₃db*



**Exemple 106 : Version mesurée binaire de la mélodie « *'Awj* »**

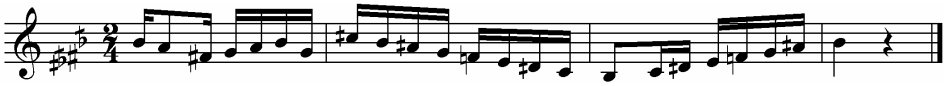
*10-2- Al-Bahāwn, bahlawn* ou *bahlawān* **البهون أو البهلون أو البهلوان**

**Échelle de recension :** *mi₂ fa₂# sol₂ la₂* ***si₂db***

**Exemple 107 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Bahāwn* »**

*10-3- 'Awj 'āra* (peut-être *dāra*) **أوج آرا (ربّما دارا)**

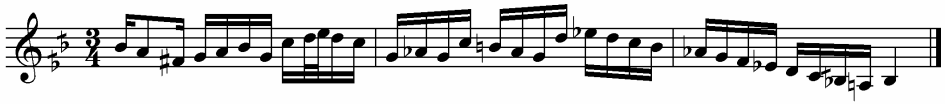
**Échelle de recension :** ***si₁db*** *ut₂ ré₂d# mi₂db fa₂* (avec *mi₂db*) ou *fa₂#* (avant le *sol₂*) *sol₂ la₂* ou *la₂d#* (avant le *sol₂*) ***si₂db*** *ut₃#*



**Exemple 108 : Version mesurée binaire de la mélodie « *'Awj 'āra* »**

*10-4- 'Awj ḥiṣār* **أوج حصار**

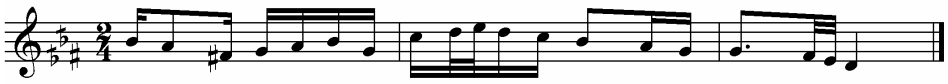
**Échelle de recension (ce mode composite allie *'Awj* et *Šadd 'arabān*) :** *la*$_1$ ***si***$_1^{db}$ *ut*$_2$ *ré*$_2$ *mi*$_2^{b}$ *fa*$_2$ (dans *Šadd 'arabān*) ou *fa*$_2^{\#}$ (dans *'Awj*) *sol*$_2$ *la*$_2$ (dans *'Awj*) ou *la*$_2^{b}$ (dans *Šadd 'arabān*) ***si***$_2^{db}$ ou *si*$_2$ (dans *Šadd 'arabān*) *ut*$_3$ *ré*$_3$ *mi*$_3^{b}$ (dans *Šadd 'arabān*) ou *mi*$_3^{db}$ (dans *'Awj*)



**Exemple 109 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *'Awj ḥiṣār* »**

*10-5- 'Awj Hurāsān* **أوج خراسان**

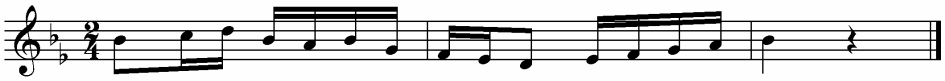
**Échelle de recension (ce mode composite allie *'Awj* et *Ḥijāz*) : *ré*$_2$** *mi*$_2^{db}$ *fa*$_2^{\#}$ *sol*$_2$ *la*$_2$ ***si***$_2^{db}$ *ut*$_3$ *ré*$_3$ *mi*$_3^{b}$



**Exemple 110 : Version mesurée binaire de la mélodie « *'Awj Hurāsān* »**

*10-6- Al-'Ajam* **العجم**

**Échelle de recension :** *ré*$_2$ *mi*$_2^{b}$ *fa*$_2$ *sol*$_2$ *la*$_2$ ***si***$_2^{b}$ *ut*$_3$ *ré*$_3$

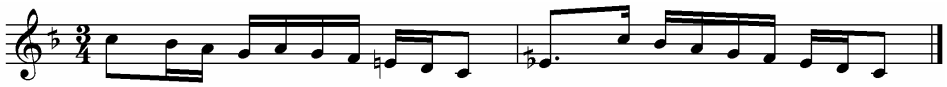


**Exemple 111 : Version mesurée binaire de la mélodie « *'Ajam* »**

## *11- Mélodies modales ayant māhūr* [*ut*$_2$] *pour finale*

*11-1- Al-Māhūr*

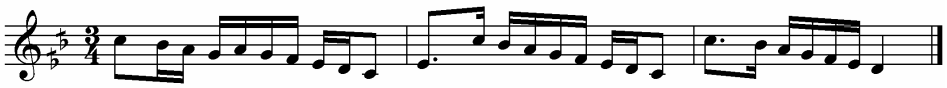
**Échelle de recension :** ***ut***$_2$ *ré*$_2$ *mi*$_2^{db}$ *(Kardānī)* ou *mi*$_2$ (*Māhūr* proprement dit) *fa*$_2$ *sol*$_2$ *la*$_2$ *si*$_2^{db}$ *ut*$_3$



**Exemple 112 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Māhūr* »**

### *11-2- Kardānī* كرداني

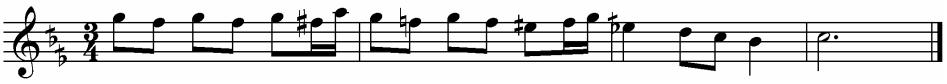
**Échelle de recension :** $ut_2$ ***ré₂*** $mi_2^{db}$ $fa_2$ $sol_2$ $la_2$ $si_2^{db}$ $ut_3$



**Exemple 113 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Kardānī* »**

### *11-3- Ramal tūtī* رمل توتي

**Échelle de recension :** $si_2^{db}$ ***ut₃*** $ré_3$ $mi_3^{db}$ ou $mi_3^{d\#}$ (en broderie du $fa_3$) $fa_3$ ou $fa_3^{\#}$ (en broderie du $sol_3$) $sol_3$



**Exemple 114 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Ramal tūtī* »**

**RTMMAM n° 1 (2007)**

***Dossier***

# Mesures d'intervalles, méthodologie et pratique*

AMINE BEYHOM **

## Introduction générale

Le monde de l'ethnomusicologie et de la musicologie analytique est, de manière quasi permanente, confronté à l'utilisation d'échelles sortant du cadre du tempérament égal et du système intervallique de la musique tonale. Ces échelles forment souvent système, et sont quelques fois théorisées de manière exhaustive [1] ; reste que leur identification ainsi que l'étude de variations d'ordre intonationel en leur sein sont difficiles, et nécessitent dans la majorité des cas des mesures permettant de mieux décrire (« transcrire ») l'évolution du contour mélodique dans le temps.

On pourrait croire que, pour des musiciens ou des musicologues habitués à des tempéraments « exotiques » ou formés à un système mélodique fortement non tempéré, l'identification à l'oreille des intervalles utilisés dans des musiques

* Ce dossier est une synthèse de recherches de l'auteur sur les échelles de musiques traditionnelles, et d'un cours et de séminaires de formation aux mesures d'intervalles à l'Université Antonine et à l'université Paris Sorbonne, Paris IV en 2007.

** Professeur associé de musicologie à l'Institut Supérieur de Musique de l'Université Antonine – Baabda (Liban), chercheur associé au Centre de Recherche « Langages Musicaux » de l'Université Paris Sorbonne - Paris IV.

[1] *Cf.* Beyhom, 2003.

. 7 + KCQSPCQ B%GLRCPT?JJCQ n_egl/ / 3-0/-0..5 //8278.1 ?K

non familières et également non tempérées serait relativement aisée : ceci est loin d'être le cas, la tendance « naturelle » étant de ramener les hauteurs et intervalles non familiers au schéma intervallique et musical le plus usité par l'analysant ; ce phénomène a été constaté par l'auteur dans le cadre de cours donnés à l'université antonine au Liban, à des étudiants de niveau master 2 en musicologie [2], qui ont identifié des échelles modales de musiques non familières [3] avec des échelles courantes de la musique arabe ce qui, après vérification, s'est avéré erroné [4].

Ce processus d'identification « à l'oreille » est, par conséquent, à proscrire dans toute analyse mélodique à prétention scientifique [5], et son utilisation systématique dans, par exemple, les transcriptions des « folkloristes » européens des deux siècles précédents [6], met ces dernières sérieusement en question, plus particulièrement en ce qui concerne les musiques à voix nue ou accompagnées uniquement de percussions ; dans ce dernier cas, en effet, les évolutions éventuelles de la fondamentale (du « diapason »), les variations au sein de l'échelle ainsi que les modulations possibles rendent extrêmement aléatoire une transcription fidèle à l'original, surtout pour des musicologues formés (à la base) à des tempéraments fixes (ou quasiment) et habitués à des interprétations (relativement) standardisées. Dans le cas de musique instrumentale ou mixte, le « diapason » (les notes « fixes ») demeurant relativement stable(s) [7], l'analyse devient plus aisée mais la difficulté demeure quant à la détermination des intervalles exacts

[2] Dont certains diplômés en études instrumentales ou en chant au Conservatoire Supérieur National de Musique - Liban.

[3] En l'occurrence, de musique bretonne.

[4] Cette tendance à « ramener » l'existant vers le familier (ou le reconnaissable) existe, évidemment, aussi en ce qui concerne les rythmes : dans une séance de répétitions à Royaumont, dans le cadre des concerts parallèles au colloque « maqâm et création », un rythme tadjik a été identifié, par divers musiciens et musicologues présents, comme un « 13/8 » ; une analyse minutieuse rythmico-métrique a permis de démontrer que, en cas d'hypothèse sur l'existence de battements isochrones, cette appréciation était loin de la réalité, les rapports temporels au sein du cycle rythmique évoluant avec le temps [*cf.* Beyhom, 2005].

[5] Sauf dans le cas trivial où on analyse une musique d'un répertoire familier dans un système intervallique stable ou fixe, comme par exemple le système tempéré égal à 12 demi-tons, au sujet duquel Mark Lindley (2001, p. 248) précise qu'il est « le tempérament standard en Occident aujourd'hui, sauf parmi les spécialistes de musique ancienne » [traduit de l'anglais].

[6] Bien obligés de se contenter des outils existants à l'époque …

[7] Mais pouvant évoluer (généralement en montant) quand les instruments, notamment à vent, « chauffent » : ce processus prend un certain temps, mais il arrive que deux phrases musicales (instrumentales ou vocales) analysées à quelques dizaines de secondes d'intervalle montrent un déplacement de la fondamentale, ce qui n'est pas rédhibitoire dans le cas où les proportions intervalliques restent cohérentes (homothétiques).

des échelles utilisées, même dans le cadre d'instruments « discrets »[8] si le tempérament de ces derniers s'éloigne du tempérament égal[9] ; à cela vient également s'ajouter le phénomène d'hétérophonie, courant en musiques populaires ou extra-européennes, qui rend d'autant plus malaisée une identification/discrimination correcte des intervalles utilisés.

A ce stade, il est peut-être utile d'expliquer pourquoi cet article a pour titre « Mesures d'intervalles », et non pas « Mesures de hauteurs » ? La réponse est simple pour tout ceux qui sont familiarisés avec l'analyse de musiques non standardisées, et est contenue implicitement dans les paragraphes précédents ; mesurer des intervalles, et pas des hauteurs (de « notes », ou de « degrés »), devient indispensable dès qu'un instrument mélodique (y compris la voix) :

- n'est pas nécessairement accordé sur une « tonique » calée sur un diapason quelconque (le *la* à 438-442 Hz),
- est joué de manière à ce que les intervalles utilisés sortent du cadre du tempérament égal sur grille de 12 demi-tons à l'octave ou de tout autre tempérament (ou division de l'octave) facilement identifiable par l'analysant, et ce d'autant plus s'ils sont variables et/ou fluctuants[10].

Ces conditions (non exhaustives) se retrouvent presque toujours dans les analyses de musiques décrites comme étant « de tradition orale » et/ou « populaires », mais également pour des musiques d'« art » ou « savantes » extra-européennes[11], qu'elles soient « sacrées » ou « profanes ». Il devient évident que la mesure de « hauteurs » est, dans ce genre de cas, insuffisante pour une meilleure compréhension de l'évolution mélodique si elle n'est pas associée à la mesure des intervalles constitutifs de la mélodie, que ce soit par rapport à une tonique, à tout degré stable dans ses répétitions, ou encore par rapport aux hauteurs conjointes (précédente et suivante).

[8] Les catégories d'instruments discrets et continus, ou encore semi-discrets, etc., ont été explicitées par l'auteur dans la thèse [Beyhom, 2003] : en résumé, les instruments discrets sont des instruments mélodiques à intervalles fixes ou délimités (guitare, piano, instruments frettés ou à clavier en général, ou à pistons pour les instruments à vent), tandis que les instruments continus permettent l'exécution d'intervalles variables dans une même phrase mélodique (à l'exemple de la voix, du violon, du *'ūd*, etc.) ; cette catégorisation avait déjà été effectuée par Frédéric Lagrange dans sa thèse sur la musique égyptienne de la *Nahḍā* [Lagrange, 1994].

[9] Ou si les instruments sont accordés de manière « non traditionnelle » (ou tout simplement « mal » accordés).

[10] Comprendre par « variables » que les intervalles utilisés ne sont pas les mêmes selon l'évolution de la mélodie (ce procédé ressort de la structure même de la musique performée – exemple : une modulation quelconque), et par « fluctuants » que les degrés de l'échelle peuvent « bouger » selon le « toucher » d'un musicien (sur la touche du *'ūd*, par exemple) ou la volonté du performeur.

[11] Sinon européennes, en revenant plus au registre populaire et en rappelant que les musiques d'« art » peuvent également être de tradition orale.

Une autre raison pour favoriser la mesure d'intervalles (ou plutôt la déduction d'intervalles) plutôt que de hauteurs trouve sa justification dans les mesures à l'aide de logiciels dédiés, dont nous parlerons plus longuement en fin de première (et dans la deuxième) partie de cet article.

Pour notre démonstration, le corps de l'article sera divisé en deux parties, la première revoyant les techniques usuelles de mesure pratiquées de nos jours [12], et la deuxième étant consacrée à la méthodologie appliquée aux mesures à l'aide de logiciels spécialisés, ici sur l'exemple du logiciel *Praat* [13] ; cette deuxième partie peut également servir de manuel d'apprentissage rapide de l'utilisation de ce logiciel (commandes et commentaires listés en notes de bas de page) sur des exemples précis, tirés de musiques bretonnes et de la région de diffusion du *maqām,* mais sa finalité est, avant tout, l'établissement d'une méthodologie de mesures limitant les erreurs de manipulation de logiciel d'un côté, et, d'un autre côté, de donner quelques lignes directrices pour l'analyse mélodique couplée à l'utilisation d'un logiciel de mesure de hauteurs (ou d'intervalles). En effet, et sachant que toute mesure d'intervalle est déjà une analyse musicale [14], en réduisant les erreurs sur le processus de mesure en tant que tel, et en explicitant les choix effectués (fréquences-bornes d'analyse, méthode de mesure – par segment ou ponctuelle, choix de la « tonique » dans le cas d'une détermination d'échelle, etc.), la discussion sur une éventuelle interprétation des résultats et des prémisses ou processus d'analyse qui l'ont conditionnée devient, pour le moins, plus aisée.

Enfin, rappelons que le but de ces méthodologies est, avant tout, de fournir aux analysants une méthode pratique, relativement sûre et rapide, de relever et analyser des intervalles pour des musiques, avant tout et en l'état actuel de la technologie disponible, monodiques [15] ; un complément est prévu, concernant l'analyse suivant cette méthodologie de certaines musiques non monodiques [16],

[12] Et connues de l'auteur, qui ne peut prétendre à l'exhaustivité.

[13] « Voix » en néerlandais : ce logiciel freeware s'est avéré, selon mon expérience, comme très performant dans le domaine des mesures de hauteur, et est accessible gratuitement ; des précisions supplémentaires sont données en annexe quant aux auteurs et aux algorithmes utilisés, ainsi que sur la procédure de test appliquée par l'auteur pour vérifier la cohérence des résultats (cf. également note n° 34).

[14] Tout comme toute transcription (une des finalités de la mesure d'intervalles) est déjà, en soi, une analyse.

[15] *Cf.* note suivante.

[16] Des séminaires de formation en mars 2007, pour étudiants et doctorants de l'université Paris Sorbonne, Paris IV, ont porté notamment sur des analyses de chant accompagné de guitare, ainsi que sur des monodies à appuis fluctuants comportant des variations homothétiques des intervalles : ces dernières analyses nécessitent un bagage méthodologique (et des précautions dans l'interprétation des résultats) accru(s), et sortent du cadre de ce premier dossier.

la quantification ainsi que la validation statistiques de mesures effectuées pour un chant (avec plusieurs couplets supposés être comparables, sinon identiques, sur le plan mélodique), et la possibilité d'étendre ce type de validation à un répertoire donné ; ce complément devrait être publié à une date (ou au sein d'une édition) ultérieure (de la revue).

## I^e^ partie : Méthodes usuelles de « mesure » d'intervalles (de transcription)

### *1.0 Introduction*

Si la transcription moderne dépend avant tout du support écrit (la notation occidentale sur portée), l'identification des hauteurs (et des intervalles) et leur transcription s'est faite depuis l'Antiquité [17], notamment à travers la notation alphabétique. Les problèmes qui se posaient alors aux musiciens et théoriciens de la musique (nos actuels « musicologues ») étaient comparables à ceux rencontrés aujourd'hui, et ne sont que les reflets (les échos ?) de la vieille polémique entre aristoxéniens et pythagoriciens sur la détermination des échelles utilisées dans la musique grecque ancienne. Aux pythagoriciens, adeptes de la quantification mathématique des intervalles, les aristoxéniens opposaient le jugement de l'oreille et considéraient que l'écoute était la seule manière adéquate de déterminer les degrés de l'échelle. La méthode des pythagoriciens consistait à considérer que tout intervalle qui sortait du cadre de la théorie était « faux », et devait par conséquent être ramené à l'intervalle correspondant, « juste » mathématiquement ; les aristoxéniens, par contre, considéraient que tant que l'intervalle était perçu comme « juste » par l'oreille, il avait droit de cité et devait être inclus dans la théorie *ad hoc*. Dans l'argumentation développée dans l'introduction à cet article, la méthode pythagoricienne correspond tout à fait, paradoxalement, au processus d'identification des intervalles par analogie avec des intervalles d'un système de référence, considéré, implicitement ou non, mais sûrement arbitrairement, comme « juste » : nous avons vu que cette méthode menait à des erreurs, même chez des analysants familiers avec des musiques non tempérées. L'« écoute » aristoxénienne, même si elle peut remporter, pour le principe, l'adhésion, soulève néanmoins les mêmes problèmes exposés dans l'introduction et qui

[17] Voir à ce sujet et pour les remarques suivantes, notamment, [Mathiesen, 1999 et 2001] et [Chailley, 1979] pour la musique grecque ancienne, ainsi que [Kindī, 1965] pour la musique arabe. West (2005) et Vitale (1982) mentionnent de leur côté une notation cunéiforme ugaritienne qui s'appuie sur la mention des intervalles successifs. Par ailleurs, l'article « notation » du *New Grove – Dictionary of Music and Musicians* (2001) comporte également une liste abondante de références bibliographiques sur le sujet.

peuvent se résumer en la difficulté de quantifier les intervalles (de les mesurer), surtout quand une oreille exercée « sent » que ces intervalles sortent du cadre habituel (pour l'« oreille » en question). En considérant qu'un musicologue ou un musicien expérimenté peut être capable de déterminer à l'oreille (par l'écoute) si un intervalle sort du cadre du système intervallique qui lui sert de référence, reste à pouvoir quantifier cette différence et à vérifier si elle correspond à des intervalles d'autres systèmes intervalliques que le système référentiel, ou si cette variation est inclassable en l'état. Ceci correspond en fait au processus *inverse* de l'« identification » des intervalles (que l'on apprend couramment dans les conservatoires et les universités aux musiciens et aux musicologues), et qui est le processus de « discrimination » des intervalles. Pour ce faire, les analysants ont utilisé plusieurs méthodes, dont j'expose les plus usuelles et typiques ci-dessous [18], dans l'ordre croissant de complexité et de pertinence (ou d'indépendance de l'écoute subjective) :

1. La comparaison avec un système intervallique de référence stable ; dans cette catégorie, nous pouvons considérer deux sous-catégories :
    a) La comparaison « de mémoire auditive », ou comparaison spontanée avec le système de référence selon la mémoire auditive dont est imprégné l'analysant.
    b) La comparaison avec un instrument accordé à tempérament « fixe » :
        1. à accordage et diapason relativement stables (par exemple le piano),
        2. à accordage relativement stable et diapason variable (par exemple une clarinette ou un saxophone),
        3. à accordage et diapason variables (par exemple une guitare).
2. La comparaison avec des instruments continus du type violon ou *ʿūd*, ou encore un monocorde.
3. La comparaison avec un instrument à tempérament variable et identifiable, de type clavier électronique à diapason *et* hauteurs modifiables.
4. La comparaison avec un accordeur électronique

[18] Le but de cet exposé n'est en effet, pas d'effectuer une revue historique des méthodes utilisées pour mesurer (discriminer/identifier) des intervalles (ou transcrire des mélodies), mais bien de rappeler, en un ensemble coordonné, les différentes méthodes utilisées de nos jours, et de relever leurs points forts et leurs points faibles en ce qui concerne la précision des mesures effectuées ainsi que la fiabilité des transcriptions en résultant.

5. La mesure d'intervalles par des logiciels spécialisés, avec une méthodologie appropriée.

Ces cinq méthodes ont chacune des avantages et des inconvénients que nous allons exposer dans la suite de cette première partie d'article, en remarquant que les trois dernières sont récentes et datent de l'avènement de l'ère électronique.

### *1.1 Comparaison avec un système de référence stable*

Ceci concerne, comme explicité ci-dessus, la comparaison « instinctive », « à l'oreille », ou encore la comparaison avec un instrument à tempérament « fixe ». Dans le premier cas, un des avantages de la méthode est, pour une oreille exercée, de pouvoir identifier un système intervallique indépendamment du diapason utilisé, ou même de pouvoir « accompagner » les évolutions éventuelles de ce diapason ; l'inconvénient majeur en est la dépendance complète (de la transcription résultante) de la subjectivité du musicologue, ce dernier pouvant être amené à identifier des intervalles là où aucune identification n'est possible, et à négliger des variations qui peuvent être de l'ordre de la structure même du mode (ou de l'échelle modale), ou encore, plus subtilement, à quantifier (et, surtout, à qualifier) de manière erronnée des variations décelées par rapport à la « norme ».

Dans le cas des instruments à tempéraments (relativement) stables, les instruments à diapason fixe peuvent se révéler inadéquats en cas d'évolution de la fréquence du diapason (ou tout degré de référence supposé « stable ») avec le temps (par exemple dans le cas d'évolution avec le temps de la fréquence de la fondamentale dans la mélodie analysée). Les instruments à accordage modifiable (comme la guitare) permettent de suivre ces dernières évolutions, même si le processus de réaccordage peut s'avérer laborieux (selon l'instrument).

Dans tous les cas de figure, les « mesures » effectuées ne peuvent être que qualitatives (degré « plus haut » ou « plus bas » que le degré de référence, intervalle « plus petit » ou « plus grand » que l'intervalle de référence) et dépendent fortement de la capacité de discrimination auditive de l'analysant qui, selon la personne, la hauteur absolue et le timbre, est très variable ; ces méthodes ne peuvent être appliquées que dans le cadre d'une musique dont le système intervallique est complètement déterminé à l'avance, comme par exemple la musique tempérée égale, et représentative d'un répertoire que le musicologue ou le musicien maîtrise lui-même parfaitement ; même dans ce dernier cas, cependant, les variations éventuelles (*glissandi*, raccourcissement

d'intervalles en mouvement mélodique, etc.) ne pourront être décrites, au mieux, que de manière approximative [19].

### *1.2 Comparaison avec des instruments continus*

Ce genre d'analyse est souvent pratiqué par des musiciens ou musicologues de la zone du *maqām*, mais peut être effectué par des violonistes (ou en utilisant un violon) ou avec tout autre instrument continu : l'avantage de cette méthode est qu'elle permet une reproduction plus précise des hauteurs et des intervalles et, par là, leur identification éventuelle pour peu que ces hauteurs et intervalles correspondent à des positions (souvent de doigtés) familières au musicien (et identifiées dans son système de référence) ; dans le cas inverse, cependant, la tendance à l'identification « forcée » (en « ramenant » des hauteurs ou des intervalles à des valeurs ou des positions plus familières) peut mener à des erreurs d'appréciation rédhibitoires [20].

La comparaison avec un monocorde, même dans le cas de mesures de la corde pour une hauteur « identifiée », souffre de la même subjectivité qu'avec d'autres instruments « continus » : elle s'avère inefficace si le pouvoir de discrimination de l'oreille (et son exercice) ne permet pas d'échapper au phénomène d'identification [21].

En définitive, cette méthode, bien que permettant à un musicologue expérimenté de vérifier ponctuellement la conformité de certaines hauteurs ou intervalles avec son système de référence (qui peut être complexe, tempéré inégal, etc.) [22], et de reproduire éventuellement et qualitativement des variations de la courbe mélodique, n'est généralement pas applicable en dehors du système référentiel de l'analysant, et devient d'autant moins efficace dans le cas de musiques complexes mélodiquement, notamment pour le chant mélismatique et/ou traditionnel ; cette méthode fonctionne également par analogie auditive, et dépend fortement, tout comme la première, du pouvoir de discrimination

[19] Un des exemples les plus frappants d'erreur de ce type est l'assimilation de l'intervalle central du genre *ḥijāz*, par des musicologues et musiciens occidentaux, à une « seconde augmentée » de la musique occidentale, alors que la valeur réelle de cet intervalle tourne autour des cinq quarts de ton dans la pratique traditionnelle du *maqām* arabo-turco-persan (*cf.* Beyhom, 2007).

[20] Signalons ici, pour l'exemple, l'existence d'autres « instruments continus » servant ou ayant servi à mesurer des hauteurs, à l'instar de la sirène de Cagnard de Latour, voir webographie.

[21] Et peut se révéler très rapidement fastidieuse dans le cas de mélodies un peu complexes.

[22] Sachant que, de toute manière, aucun système de référence (auditive) ne peut prétendre, quelle que soit sa complexité, à une reproduction quantitative exacte de ces hauteurs et intervalles.

intervallique de l'écoute musicale (de l'« oreille » du musicologue ou du musicien).

### *1.3 Comparaison avec un instrument à tempérament variable et identifiable*

Cette méthode pourrait s'imaginer avec, par exemple, un instrument à frettes déplaçables vers des positions identifiées et/ou quantifiées à l'avance : un tel instrument ne permettrait cependant pas une mesure suffisamment fine de l'intervalle et dépendrait du quadrillage de la touche, qui sera vite limité par des contraintes physiques (épaisseur de la frette et possibilité matérielle de définir des emplacements identifiés en nombre, mais également le nombre de frettes utilisables) : à ce sujet, il convient de rappeler l'existence, historiquement, de guitares à frettage complexe qui permettaient, suite à des manipulations parfois laborieuses, de jouer dans différents « tons » harmoniques en gardant une justesse équivalente indépendamment des transpositions[23] ; il faut également rappeler l'existence d'instruments à clavier comportant plusieurs rangées de touches supplémentaires à celle du piano (ou de l'orgue ou du clavecin) traditionnel, et qui permettaient également de jouer dans des tons différents et de transposer sans préjudice pour la « justesse » harmonique[24]. Ce genre d'instrument est cependant inaccessible de nos jours au commun des mortels, et généralement relégué dans les musées d'instruments de par le monde ; il n'est par ailleurs pas prouvé que ces instruments aient pu servir à des problématiques comparables à celles que nous développons dans cet article : nous parlerons par conséquent ici uniquement d'instruments modernes du type clavier électronique, avec possibilité (courante) de modification du diapason mais également (moins courant) des hauteurs assignées aux touches. Dans ces derniers instruments, la définition est de l'ordre du cent en ce qui concerne les hauteurs, ce qui dépasse la capacité de discrimination des meilleurs musiciens ou facteurs, selon ce qu'a pu constater l'auteur[25].

[23] Notamment par un système de frettes particulières à chaque corde de la guitare, avec possibilité d'enficher des frettes (« barrettes » individuelles pour chaque corde) sur la touche suivant un système correspondant à une division de l'octave en 53 intervalles « égaux » (système de commas de Holder) [*cf.* Evans, 1979, p. 38, n° 17 - Guitare « enharmonique »].

[24] Voir notamment à ce sujet [Meeùs, 1977, 1980, 1986a, 1986b, 1998] : les transpositions dans ce genre de cas sont néanmoins et généralement limitées.

[25] La limite communément admise pour le pouvoir de discrimination de l'oreille est de cinq cents pour un musicien exercé ; j'ai pu constater de moi-même, au cours de recherches effectuées en Bretagne en 2002 et 2003, que les facteurs de binious et bombardes arrivaient à distinguer des différences de l'ordre de 2 à 3 cents ; cette précision est comparable à celle de musiciens et accordeurs libanais [Beyhom, 2003], mais également, selon le chanteur et clarinettiste Erik Marchand [comm. personnelle en date du 07 août 2006], à

Ce genre de solution permet d'établir des mesures rapides et relativement fiables à condition que l'oreille soit bien entraînée à :

- discerner les variations minimes de hauteur,
- différencier les transitoires (attaque et extinction) du son fondamental (il faut insister sur la partie centrale du son, là ou on « sent » qu'il se stabilise).

Cette méthode, souvent efficace et rapide, dépend néanmoins de la qualité de discrimination de l'oreille de l'auditeur, ce qui est un « manque » pour la méthodologie, et est difficilement applicable dans le cas de chants mélismatiques (en général fortement non tempérés, avec des variations quasi continues des hauteurs), ou encore de fondamentales évolutives (nécessité de reprogrammer le clavier à chaque variation significative, et impossibilité pratique[26] de suivre des évolutions continues).

*Remarque : Il faut signaler, à ce stade de l'exposé, que les trois méthodes abordées jusqu'ici ont en commun un avantage appréciable par rapport aux deux suivantes, qui est qu'elles permettent, pour peu que les timbres des instruments soient différenciables à l'écoute, d'effectuer des « mesures » pour des instruments (y compris la voix) au sein d'un ensemble.*

### *1.4 Comparaison avec un accordeur électronique*

J'ai pu observer l'utilisation de cette méthode à Téhéran, en 2005, en marge du congrès international *Safiyuddīn Urmawī*, à l'IFRI[27] : le musicien utilisait un *qānūn*[28] dont il accordait les cordes à l'unisson des hauteurs produites par un autre instrument (dans ce cas de figure, à cordes et fretté), et vérifiait tour à tour les hauteurs des deux instruments en les comparant aux lectures de l'accordeur (qui donnait les hauteurs en fréquences, dont on retraduisait ensuite les rapports en cents). Une autre possibilité est de mesurer, directement sur le « VU mètre » de l'accordeur, le différentiel avec une hauteur absolue quelconque[29].

celle qu'il a pu constater pour lui-même en utilisant également un clavier à diapason transposable et hauteurs assignables (et quantifiables) en cents.

[26] Dans l'état actuel de la technologie disponible.

[27] Institut Français de Recherche en Iran.

[28] Cithare de la tradition arabo-turque, pourvue de 72 à 78 cordes triples (modèle égyptien notamment) couvrant à peu près 3 octaves (*cf.* Tranchefort, 1980, p. 243-245).

[29] Pour ce faire, il faut que le son perdure un tant soit peu (pour une stabilité de l'aiguille – ou de son équivalent numérique) : certains musiciens (ou musicologues) utilisent pour ce faire des logiciels de traitement du son qui « allongent » la durée du son, sans (en principe) en modifier la hauteur ; cette procédure est un peu

Cette dernière méthode permet de vérifier ponctuellement des hauteurs, et de calculer des intervalles en effectuant les opérations mathématiques correspondantes ; elle a l'avantage d'être indépendante de la capacité de discrimination de l'oreille, mais est extrêmement limitée dans ses applications : elle ne permet en effet ni d'avoir une idée claire des changements éventuels d'intervalles, notamment par un phénomène de « tiré » des cordes sur la frette d'un instrument à cordes (de type *sāz* ou guitare), et encore moins de suivre les évolutions de la note notamment pour les transitoires d'attaque et d'extinction que nous aborderons plus en détail dans la deuxième partie de cet article. Il va sans dire que, pour l'analyse d'une mélodie quelconque, ce genre de mesure donne des résultats limités ; elle est néanmoins indépendante de la capacité de discrimination de l'oreille, ce qui constitue, à l'évidence, un plus en ce qui concerne la rigueur scientifique[30]. Par ailleurs, et tout comme la méthode suivante, elle a le désavantage, souvent rédhibitoire, de ne permettre que la mesure de hauteurs de sons issus d'un instrument unique.

### *1.5 Mesures d'intervalles avec des logiciels spécialisés*

Cette solution, la plus complète en musicométrie des intervalles, doit cependant s'accompagner de précautions évidentes et nécessite la maîtrise d'une chaîne de programmes complémentaires et indispensables à l'analyse. Nous verrons les détails de ces conditions, nécessaires pour une validation des résultats obtenus, en seconde partie d'article : nous nous contenterons dans cette section d'en relever les différents avantages et désavantages identifiés à ce jour.

À part la nécessité de maîtriser un tant soit peu l'outil informatique[31], quelques autres préalables sont nécessaires pour l'application de cette méthode, notamment :

- Le logiciel doit avoir été testé et sa fiabilité prouvée et quantifiée, autant que possible, selon les timbres, les hauteurs absolues ainsi que les paramètres d'analyse (bornes de fréquence, pas de mesure, compréhen-

lourde, et dépend de la qualité des algorithmes utilisés dans le programme [*cf.* le test des logiciels « Cool Edit » et « Audacity » en Annexe]. Le même problème existe par ailleurs pour les instruments « continus » (deuxième méthode revue dans cet exposé), dès que les variations de hauteurs et d'intervalles deviennent trop rapides (par exemple dans le cas de *glissandi* suivis de changements rapides et/ou subtils des hauteurs).

[30] Il faut noter néanmoins ici que cette « rigueur » scientifique dépend en fait des algorithmes utilisés par l'accordeur électronique, qui ne sont en général nullement explicités dans les brochures mises à la disposition de l'utilisateur : c'est l'exemple type de la « boîte noire » qui donne toujours des résultats, mais ne permet pas de vérifier leur pertinence.

[31] Ce qui était l'apanage de quelques uns devient rapidement une nécessité pour tous.

sion du principe de fonctionnement des algorithmes utilisés pour éviter notamment les résultats de type « boîte noire », etc.).

- L'enregistrement sur lequel est effectuée l'analyse doit, autant que possible, correspondre à l'original et ne pas avoir été traité à l'aide de filtres quelconques (« nettoyage » d'enregistrements anciens, élimination arbitraire des bruits de fond, etc.) ou encore avoir subi des transformations algorithmiques de transfert de données (par exemple passage du format « WAV » au format « MP3 » et vice versa). Cet enregistrement doit également être accessible au lecteur, soit par sa mise à disposition sur un support matériel (ou encore par internet) si l'auteur possède les droits de l'enregistrement et/ou les autorisations nécessaires, soit à travers l'indication précise et fiable de la référence de l'enregistrement si ce dernier est disponible dans le commerce.
- Une méthodologie rigoureuse (et de « bon sens ») des mesures doit être appliquée, notamment en ce qui concerne les points ou segments de mesures, et la mise à disposition du lecteur de l'ensemble des données ayant permis de conclure dans un sens ou dans l'autre de l'analyse (*idem* bornes de fréquence et pas de mesure, mais également informations sur le traitement de « sauts » d'octave ou de « sauts harmoniques » éventuels, identification si possible des transitoires sur graphique de relevés des hauteurs, comparaisons si nécessaire de mesures ponctuelles sur le tronçon central avec une mesure moyennée, etc.) est une nécessité déontologique.
- Laisser le bon sens (musical, l'« écoute ») guider l'analyse musicométrique, et accepter en retour de se laisser guider ou remettre en question par les résultats obtenus, même s'ils peuvent, à première écoute, contredire le sentiment ou la perception auditive de l'analysant.
- Vérifier et revérifier les résultats.
- Se rappeler qu'une mesure comprend toujours un taux d'erreur[32], et en tenir compte pour l'analyse finale.

Ces préalables, conjugués à une méthodologie cohérente, permettent d'obtenir des résultats très efficaces, y compris en ce qui concerne des musiques très complexes mélodiquement comme nous nous proposons de l'exposer en 2e partie de ce dossier ; il n'en reste pas moins que, malgré des possibilités

[32] Il est remarquable que le taux d'erreur constaté, en cas d'application correcte de la méthodologie préconisée, est proche de celui de la définition de l'oreille soit de 2 à 5 cents pour des intervalles de l'ordre du ton. Pour plus de précisions, lire la partie des annexes consacrée au test du logiciel *Praat*.

d'isolement de certains sons d'instruments au sein d'un ensemble en vue de l'analyse, cette méthode ne peut s'appliquer couramment pour ce dernier cas, ce qui en limite la portée pratique, plus particulièrement dans le cas de musiques polyphoniques.

### *1.6 Conclusion de la 1e partie*

Nous avons revu rapidement, dans cette première partie, différentes méthodes de mesures d'intervalles pour l'analyse et, notamment, la transcription de mélodies modales. Ces méthodes ont chacune des avantages et des inconvénients, notamment pour la dernière qui, bien que la plus solide sur le plan de la validation scientifique (comme nous nous proposons de le démontrer en 2e partie d'article), ne permet néanmoins pas (encore, et sauf exceptions, *cf.* note n° 16) d'effectuer des mesures pour des instruments au sein d'ensembles : ce défaut n'existe pas pour d'autres méthodes abordées dans le cours de cette 1e partie, mais ces dernières sont défectueuses sur le plan méthodologique, sauf dans des cas triviaux qui restent néanmoins tributaires d'une validation indépendante du sens de l'écoute humain.

L'exposé en deuxième partie d'article aura pour but de préciser la méthodologie à appliquer pour la dernière de ces méthodes - qui font toutes partie de l'arsenal analytique mis à contribution par le musicologue pour une meilleure compréhension des musiques modales, et sont complémentaires entre elles.

## IIe partie : Tonagrammes

### *2.0 Introduction à la deuxième partie*

Les méthodes modernes [33] de détermination de la hauteur d'un son se basent sur un choix entre différentes hauteurs possibles, auxquelles l'algorithme de calcul choisi assigne une probabilité (d'être le son fondamental) en fonction de la présence d'autres fréquences dans le spectre sonore du son analysé. Cette méthode, décrite ici de manière très succincte et simplifiée, se différencie de

[33] Cette partie se base partiellement sur un document intitulé « Praat tutorial for musicologists » (voir possibilité de téléchargement en liste bibliographique), notamment en ce qui concerne les commandes du logiciel *Praat* (Version 4.0.49) et certaines suggestions de chronologie de l'analyse. Ce document donne également des indications pratiques pour la manipulation du logiciel qui seront utiles au musicologue désireux d'effectuer des analyses de hauteurs (ou de rythmes), mais qui dépassent le cadre que nous nous sommes donné dans ce dossier. Pour les correspondances hauteurs/harmonique fondamental et pour des comparaisons entre différentes méthodes de détermination de la fondamentale, voir également Gerhard, 2003, téléchargé le 09/02/2007.

méthodes plus anciennes consistant en l'application de filtres successifs éliminant certaines fréquences au fur et à mesure jusqu'à arriver à isoler le son fondamental. Bien entendu, le résultat final dépend des paramètres choisis, notamment de la finesse de détermination des différentes composantes du son pour la première méthode, et celle du choix de l'étagement des filtres pour la deuxième. Nous ne nous étendrons pas ici sur ces paramètres, mais simplement sur la méthodologie générale à suivre pour que la subjectivité du musicologue ne vienne pas détruire l'objectivité (ou la « neutralité ») du programme. Les exemples ci-dessous sont issus d'analyses effectuées avec le logiciel *Praat* mentionné *supra*, qui permet notamment de reproduire des tonagrammes (relevés fréquences/temps avec possibilité de quadrillage graphique en fractions du ton)[34] et de comparer, par exemple, plusieurs passages similaires d'un même chant entre eux, ou encore de vérifier et mesurer des processus fins d'évolution de la mélodie. Pour ce faire, nous allons essayer d'analyser plusieurs extraits de mélodies monodiques, instrumentales ou vocales, en essayant de dégager, par l'exemple, une méthodologie simple pour assurer une adéquation (et la fiabilité) des résultats des mesures.

### *2.0.1 Considérations générales pour les mesures d'intervalles avec un logiciel dédié*

Premièrement, il est important d'insister sur la traçabilité des analyses et mesures effectuées : à part la référence, évidente pour un musicologue, à l'auteur et à l'éditeur, au nom du morceau (ou, à défaut, à sa description) ainsi qu'à la date de publication et, surtout dans le cas d'enregistrement hors du domaine public, à la date et au lieu d'enregistrement, il faut également, en annexe ou dans le corps de l'analyse, préciser le positionnement des extraits analysés au sein d'un morceau, un minimum d'honnêteté intellectuelle imposant à l'analysant de mettre à la disposition du lecteur-auditeur l'intégralité des musiques analysées (ou d'indiquer pour le moins les références exactes et les bornes temporelles des extraits enregistrés pour les enregistrements disponibles dans le commerce), ainsi que les segments analysés (en cas de moyennes) ou emplacements précis des mesures (ponctuelles) effectuées. Dans le cas contraire, le musicologue aura beau jeu de prétendre que l'analyse fait ressortir des particularités du chant non discernables directement à l'écoute, la seule « garantie » fournie étant sa caution propre[35] ce qui, dans tous les cas de figure, ne peut être considéré comme

[34] Remarque : *Praat* utilise l'algorithme « accurate autocorrelation » (« auto-corrélation précise »), décrit dans (Boersma, 1993), et qui est une amélioration de la méthode par auto-corrélation « simple » décrite dans (Gerhard, 2003, p. 6-7).

[35] Ou, de manière plus subtile, quand les mesures sont effectuées en laboratoire par des spécialistes de l'acoustique, le musicologue ne faisant qu'interpréter des résultats à la gestation desquels il n'a pas contribué.

de l'objectivité scientifique. Par ailleurs, un principe simple doit être observé préalablement à toute mesure, qui est le passage du général au particulier, avec une observation préalable des bornes de fréquences du morceau : en effet, une mise en situation de l'extrait à analyser ainsi que des interférences possibles (par exemple de percussions ou de bruits de pas ou de voix quelconques) permet d'éviter d'emprunter des pistes d'analyse qui peuvent s'avérer inadéquates.

### *2.1 Exemples « simples »*

La première analyse (simple) que nous effectuerons sera donc celle d'extraits d'un enregistrement de bombarde de fabrication bretonne, et jouée par le sonneur (et facteur d'instruments) Jorj Botuha[36]. Cet enregistrement a été choisi pour une première approche à cause de la (relative) stabilité des degrés de la bombarde jouée « à vide » (échelle « normale », jouée de la manière la plus « neutre » possible).

Le logiciel utilisé n'étant pas une « boîte noire », un certain nombre d'opérations préliminaires ont été effectuées pour déterminer l'ambitus de fréquences pour le son fondamental (premier partiel) ; une première estimation, large, est proposée, avec des bornes en fréquences de valeurs 75 (« basse ») et 2400 Hz (« haute »)[37], avec une subdivision de l'extrait analysé en 500 pas de temps[38].

Le graphique (figure 1) mixte[39] sonagramme (en haut) et fréquence/temps (ligne brisée du bas)[40] permet de déterminer que la borne inférieure des fré-

[36] Tous les enregistrements avec ce musicien ont été effectués le 13 décembre 2003, dans son atelier à Aurray - Bretagne.

[37] L'approche « large », que ce soit pour un chant ou une pièce musicale dans leur entièreté, ou encore concernant les fréquences couvertes par l'analyse logicielle, est indispensable - comme préalable à l'analyse - pour diverses raisons, dont la nécessité de mieux situer l'extrait analysé au sein du morceau, et de vérifier la manière dont réagit l'algorithme de détermination de la fréquence fondamentale en comparant les résultats avec l'écoute de l'analysant. Cet exercice est loin d'être gratuit, et ses résultats peuvent suggérer des pistes nouvelles d'analyse au musicologue tout en permettant de mieux situer les particularités d'un extrait quelconque par rapport au reste de la musique analysée, et de corriger éventuellement, dans une deuxième hypothèse, des sauts d'octave ou de quinte dans la détermination de la fondamentale (*cf.* Van Der Meer – webographie).

[38] Commandes *Praat* pour le nombre de pas de mesure : dans la fenêtre d'édition créée (voir *infra*), menu puis commandes « Pit.(ch) > Pitch settings > 500 (première valeur à renseigner) ». Notons ici qu'une analyse avec un pas de temps de 1/100$^{e}$ de seconde environ est suffisante, en général, pour des relevés de hauteurs et des calculs d'intervalles ; le pas de temps dans cette première analyse « grossière » est approximativement égal à 1/20$^{e}$ de seconde.

[39] Commandes « Sound left > Edit » dans *Praat* ; toutes les analyses sont effectuées, dans ce logiciel, sur un son mono : il suffit donc de lire un fichier « WAV » ou « aif » stéréo et de choisir une des pistes gauche ou

quences à analyser se situe aux alentours de 437 Hz (sur le côté droit – bas – du graphique)[41].

Une opération similaire (positionnement de la souris dans le plan, à la hauteur du segment approximativement le plus haut dans le relevé fréquence/temps) pour déterminer la borne supérieure permet de la situer à approximativement 825 Hz.

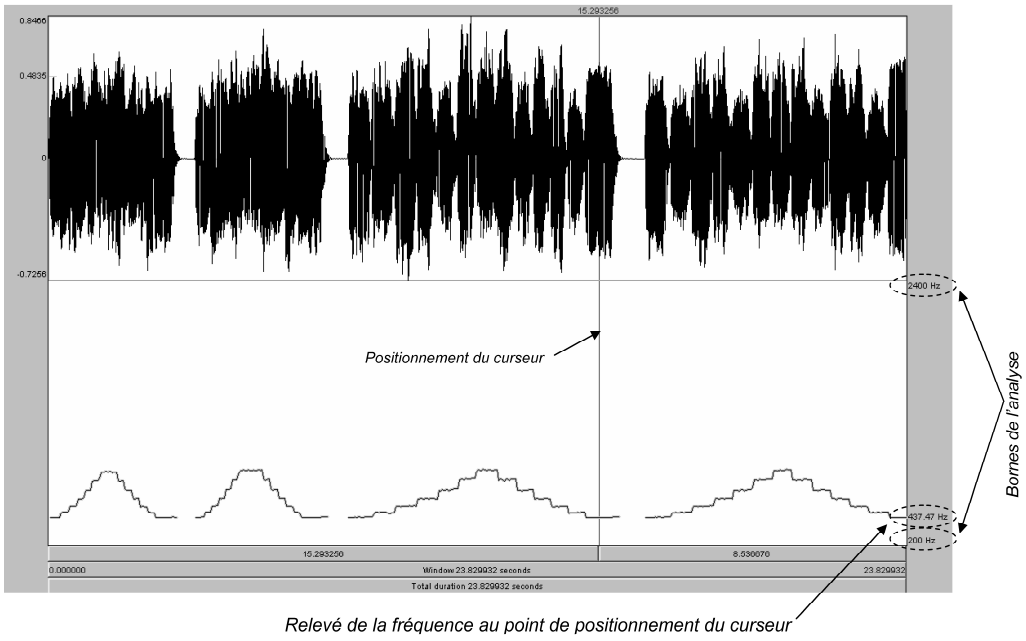



**Figure n° 1. Graphique mixte sonagramme et relevé fréquences/temps, bombarde « copie Karnak » jouée par Jorj Botuha – piste CD n° 09 [42].**

droite – dans cet exemple, la piste de gauche a été choisie, et les commandes préalables de lecture utilisées sont « Read > Two sounds from stereo file ».

[40] Le spectrogramme a été éliminé de cette représentation, pour une plus grande clarté de l'exposé ; commandes dans la fenêtre d'édition « View > Show analyses > (cocher uniquement la case "show pitch", et « décocher » les autres) ».

[41] Les bornes et mesure de l'analyse en fréquence figurent sur le côté droit de la partie basse du graphique ; les bornes de l'analyse du spectre (et de la fréquence correspondant au point de mesure) figurent sur le côté gauche.

[42] Réf. : 20GammesAscDesc_JB_(20)_CopieEnLa(Karnak)_JB_13_12_2003_(24 1$^{es}$ secondes).wav ; sur une bombarde en *la* fabriquée par Jorj Botuha (Vannes), copie d'un original (en *la*) de la région de Karnak, dotée pour l'occasion d'une anche large en buis.

À partir de ces bornes, élargies par sécurité (à approximativement plus ou moins 5 %, soit à 850 Hz pour la borne supérieure, et 400 Hz pour la borne inférieure – pour simplification de la lecture des graphiques), nous pouvons mener une analyse plus approfondie de l'évolution des fréquences fondamentales avec le temps.

Une première analyse [43], effectuée sur la troisième série de hauteurs (« échelle » comprise entre la 8e et la 16e secondes – figure 2) [44], permet d'obtenir un tracé (figure 3) simple du relevé fréquence/temps, et de vérifier la cohérence des opérations effectuées jusqu'à ce point de l'analyse.

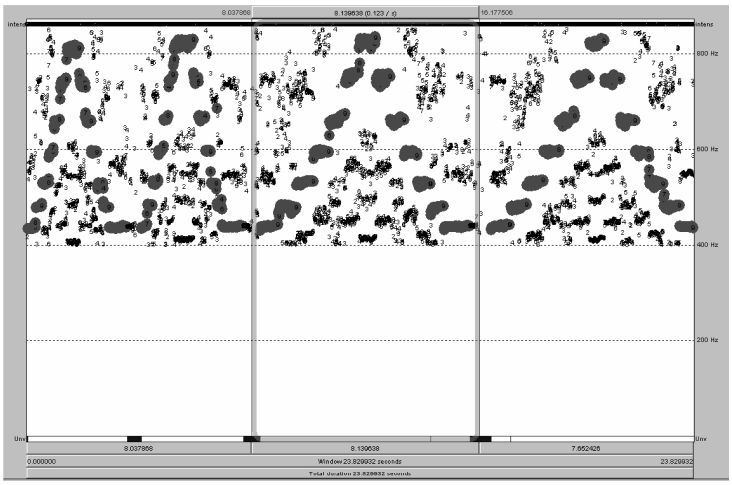



**Figure n° 2. Sélection de la troisième « échelle » au sein de la fenêtre « Edit Pitch » du relevé fréquences/temps, bombarde « copie Karnak » jouée par Jorj Botuha – piste CD n° 10.**

[43] Commandes « Sound left > Periodicity > To pitch », avec un pas de 1/100e de seconde, et mise des bornes de fréquence à 400 et 850 Hz ; ceci est cependant et peut-être une restriction trop drastique pour les analyses plus complexes, surtout pour repérer les phénomène de « quintoiement » ou d'octaviation des instruments à vent : une règle simple, pour ce genre d'analyse, est de diviser la valeur de la borne inférieure par deux et d'arrondir à la dizaine inférieure, et de multiplier celle de la valeur supérieure par 2 également et d'arrondir à la centaine (cinquantaine) supérieure.

[44] Commande « Pitch left > Edit » ; la procédure de sélection s'effectue par une opération simple de click gauche de souris à partir de la gauche de la zone (8 secondes), et d'étirement vers la droite de la zone sélectionnée jusqu'à la valeur de temps désirée (16 secondes) puis par la commande « View > Zoom to selection » ou, pour plus de précision dans la sélection, par la commande « View > Zoom … > (bornes exactes à renseigner) ».

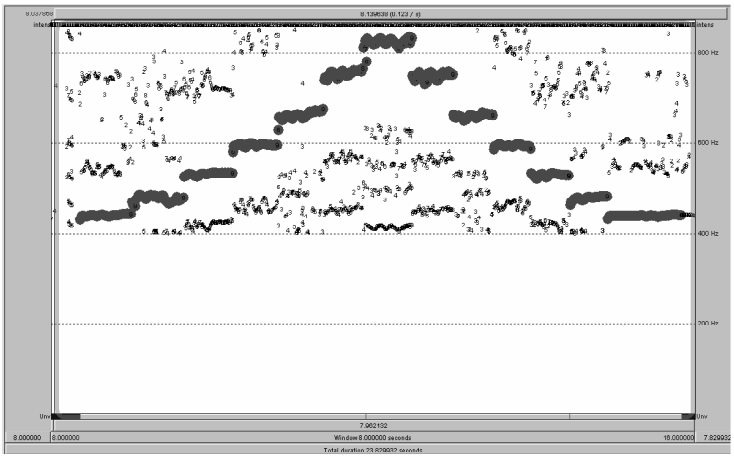


**Figure n° 3a. Fenêtre d'édition de l'extrait du relevé fréquences/temps, bombarde « copie Karnak » jouée par Jorj Botuha – piste CD n° 10 [45].**

À ce stade [46], l'analysant a le choix entre une analyse détaillée, segment par segment, du tracé fréquence/temps, ou à une analyse globale par comparaison avec une grille intervallique quelconque. Vu la régularité du relevé (« échelle ») et la relative stabilité des degrés, l'analyse choisie ici sera une analyse globale, pour essayer de déterminer rapidement les subdivisions de l'échelle. Pour ce faire, nous devons passer par une « transposition » (une transformation homothétique) des fréquences relevées sur une « fondamentale » de 100 Hz [47], d'où la nécessité de déterminer, au préalable, la « fondamentale » (en fait tout simplement le degré le plus bas mesuré) de notre bombarde. Le choix ici doit se porter sur le segment le plus stable (ligne horizontale), soit la dernière portion (située approximativement entre 14,8 et 16 secondes), et en sélectionnant cette zone

[45] Commande « Pitch left > Edit » avec mise des bornes de fréquence à 400 et 850 Hz, et de temps à 8 et 16 secondes.

[46] On ne saurait trop insister, ici, sur la nécessité d'une réécoute de l'extrait, à partir du résultat de l'algorithme de détermination de la fréquence fondamentale, et de le comparer à l'original : *Praat* permet cette écoute en « hum » (la traduction la plus proche correspondrait à « bourdonnement ») ou en « pulse » (« impulsion »), en sélectionnant (dans la fenêtre *Praat objects*) le résultat du calcul (« pitch left » ou « pitch right » au choix pour un extrait non différencié spatialement) et en cliquant sur « play » ; pour réécouter l'original et effectuer une comparaison, il suffit de re-sélectionner l'objet « sound left » ou « sound right », et de cliquer également sur « play ».

[47] Cette restriction est imposée par le logiciel, et ne fait pas partie de la méthodologie en tant que telle.

puis en l'agrandissant [48] (figure 3b), nous pouvons nous rendre compte que la « fondamentale » choisie est remarquablement stable ; dans ce genre de cas de figure, il suffit d'éviter les transitoires d'attaque et d'extinction, de repérer le segment central ou la portion la plus stable en son sein, et de délimiter le segment de mesure au sein de cette portion (partie sélectionnée en figure 3b) [49], et de mesurer la moyenne [50] des mesures au sein de ce segment (pour plus de fiabilité). Le calcul de la moyenne (437,82 Hz) confirme notre première estimation « grossière » de la fréquence de la fondamentale (437 Hz).

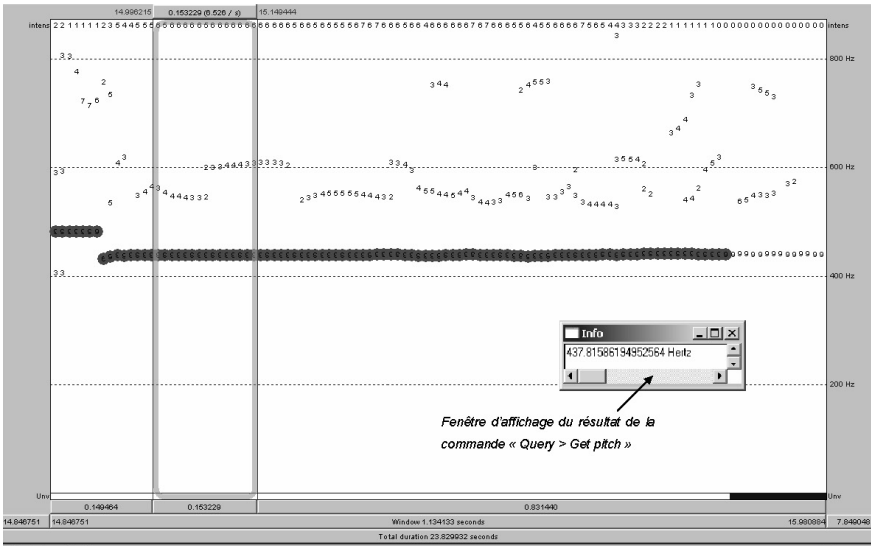



**Figure n° 3b. Représentation de la portion comportant le son « fondamental » choisi – pistes CD 11 (sélection) [51].**

À partir de là, et la transformation homothétique effectuée [52] (figure 4), nous pouvons redessiner ce relevé sur fond d'une grille en demi-tons (figure 5) : une

[48] Command « View > Zoom … > (fixation des bornes entre 7,18 secondes et 7,72 secondes) ».

[49] En ayant soin de vérifier que la forme de la courbe (vérifiée pratiquement par une tangente « vectorisée ») est approximativement la même au début et à la fin du « segment » choisi – voir figures n° 13, 17 et 18.

[50] Commande « Query > Get pitch », la section à « moyenner » devant être sélectionnée au préalable.

[51] Commandes « View > Zoom to selection » dans la fenêtre créée avec la commande « Pitch left > Edit ».

simple observation visuelle permet de nous rendre compte que les 2e, 3e, 4e et 6e degrés de l'échelle ne correspondent ici que très imparfaitement à la grille en demi-tons.

Une représentation sur grille en quarts de ton (figure 5b) permet de se rendre compte que les 4 premiers degrés de l'échelle représentent approximativement l'aspect *zalzalien*[53] *bayāt*, composé de deux secondes « neutres » (à peu près trois quarts de ton soit délimitées, sur le graphique, à 1,5 et 3 demi-tons) suivies d'un intervalle valant un ton, avec une quarte légèrement augmentée, une quinte relativement juste, une sixte située approximativement à 5/4 de tons au dessus de la quinte, avec un septième degré placé à un demi-ton au dessous de l'octave.

Il est peut-être utile de signaler ici que la gamme mesurée sur place avec un clavier-arrangeur EM 50 – OR, avec une écoute commune avec le musicien après enregistrement, avait été approchée à une fondamentale de 438.7 Hz, et des intervalles ascendants valant successivement 165, 175, 190, 180, 224, 182, et 88 cents, soit un total de 1204 cents à l'octave. Ces résultats ne sont pas trop éloignés de ceux de la figure 5, ce qui confirmerait que des oreilles exercées peuvent, avec l'aide d'un instrument à diapason et tempérament variables, approximer assez précisément des intervalles stables comme ceux de cette échelle.

[52] Cette transformation se fait par division de la fréquence de la nouvelle fondamentale (100 Hz) par les fréquences relevées, opération qui correspond à repositionner toutes les hauteurs à partir d'une fondamentale à 100 Hz. Commande (fenêtre *Praat objects*) « Sound Left > Modify > Formula (dans ce cas précis : "self" * 100/437.82) »

[53] Les intervalles *zalzaliens*, de Manṣūr Zalzal, (Abou Mrad, 2005, p. 772) *'ūdiste* de la seconde moitié du VIIIe siècle, qui aurait été le premier à « placer » une « ligature » [plusieurs écrits anciens font supposer que ces « ligatures » étaient de simples marques sur la touche du *'ūd* (Erlanger 1938, p. 111 : « Les ligatures sont des marques faites sur le manche des instruments à cordes »)] matérialisant des intervalles sortant du cadre diatonique et correspondant aux « secondes neutres », de valeur approximativement égale à trois quarts de ton, contenues dans le tétracorde de base de la musique arabe ; ce dernier est décliné sous les trois formes T – $J_1$ – $J_2$ (ton, 1e « seconde neutre » *mujannab*, 2e « seconde neutre », avec $J_1$ légèrement différent de $J_2$), $J_1$ – T– $J_2$, et $J_1$ – $J_2$ – T ; l'indice bas pour les « secondes neutres » ne les identifie pas (comme ayant une valeur fixe), mais sert à les différencier comme ayant des valeurs inégales (pour éviter une référence à la valeur uniforme de ¾ de ton qui leur est attribuée dans les théories contemporaines du *maqām*), variables selon les modes et les musiciens. Par extension, l'adjectif *zalzalien* s'applique à tous les intervalles sortant du cadre diatonique strict, notamment la seconde « légèrement augmentée » (de valeur approximative 5/4 de ton) du tétracorde *ḥijāz*, ou à tout intervalle correspondant approximativement à un multiple impair du quart de ton (tierces, quartes, quintes etc. « neutres » ou « légèrement augmentées » [ou « diminuées »]) que l'on retrouve dans la littérature spécialisée.

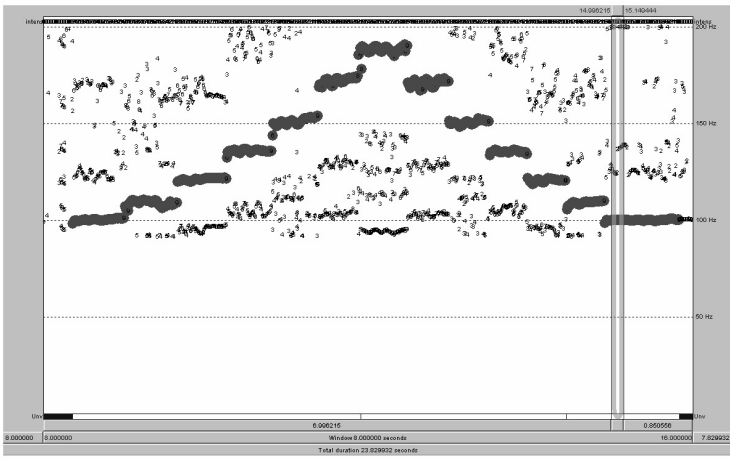


**Figure n° 4. Fenêtre d'édition de l'extrait du relevé fréquences/temps après transformation homothétique avec fondamentale à 100 Hz [54].**

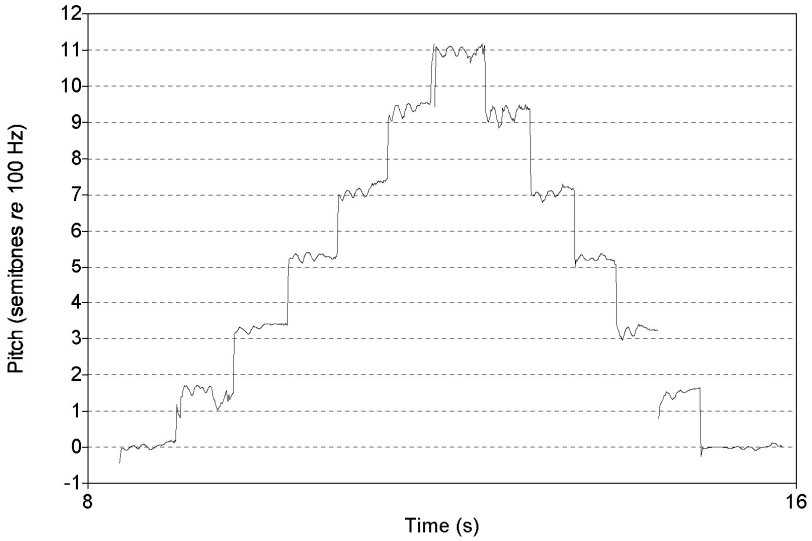



**Figure n° 5a. Graphique de l'extrait du relevé fréquences/temps sur grille en demi-tons [55].**

[54] Le plafond (« ceiling ») a été, pour la clarté de l'exposé, mis à 200 Hz pour cette figure : commande « Edit > Change ceiling (200) ».

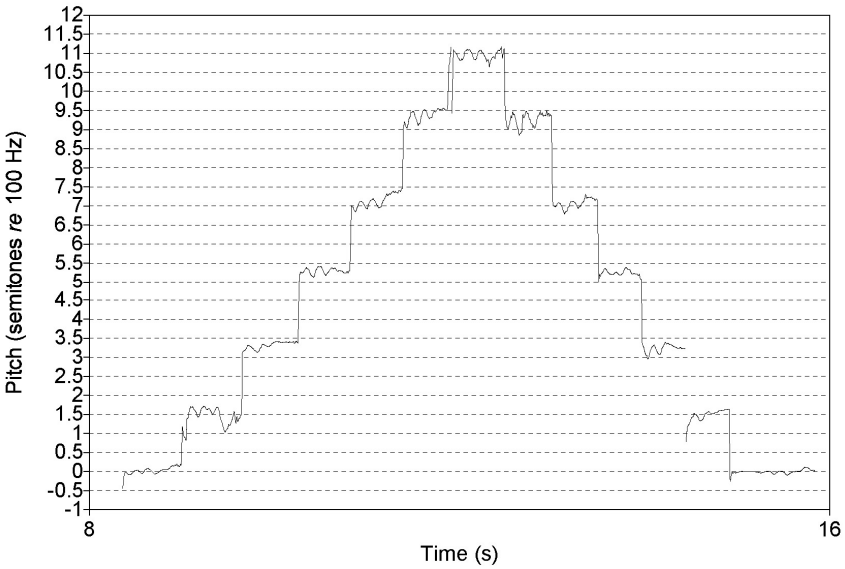



**Figure n° 5b. Graphique de l'extrait du relevé fréquences/temps sur grille en quarts de ton (unités en demi-tons)[56].**

Bien évidemment, cet exemple est simple, les notes étant bien détachées et le vibrato relativement réduit. Une deuxième analyse est proposée, sur un extrait du même musicien, sur la même bombarde, cette fois-ci « en jeu normal », sur un extrait de *Paotred er gueù à bleuigner*[57]. L'aspect global de la courbe fréquence/temps est reproduit en figure 6.

[55] Commandes « Draw > Semitones > (bornes de temps fixées à 8 et 16 secondes, bornes de "fréquence" entre -1 et 12 demi-tons) » puis, au sein de la fenêtre *Praat picture* « Margins > Marks left every (Units = 1, Distance = 1) » : les bornes de « fréquence » ont été choisies de manière à obtenir un remplissage optimal du plan du graphique, soit un demi-ton en dessous et en dessus des fréquences extrêmes observées ; le quadrillage horizontal s'obtient par la deuxième série de commandes, en assignant à l'unité la valeur d'un demi-ton et en faisant dessiner les lignes-tirets horizontales pour toutes les unités.

[56] Au sein de la fenêtre *Praat picture*, obtenue de la même manière que pour la grille en demi-ton, « Margins > Marks left every (Units = 1, Distance = 0.5) », soit en assignant à l'unité la valeur d'un demi-ton et en faisant dessiner deux lignes-tirets horizontales par unité (ou toutes les moitiés d'unités, soit tous les quarts de ton).

[57] Réf. : 19Paotred_er_gueù_à_bleuigner_JB_(19)_CopieEnLa(Karnak)_JB_13_12_2003.wav

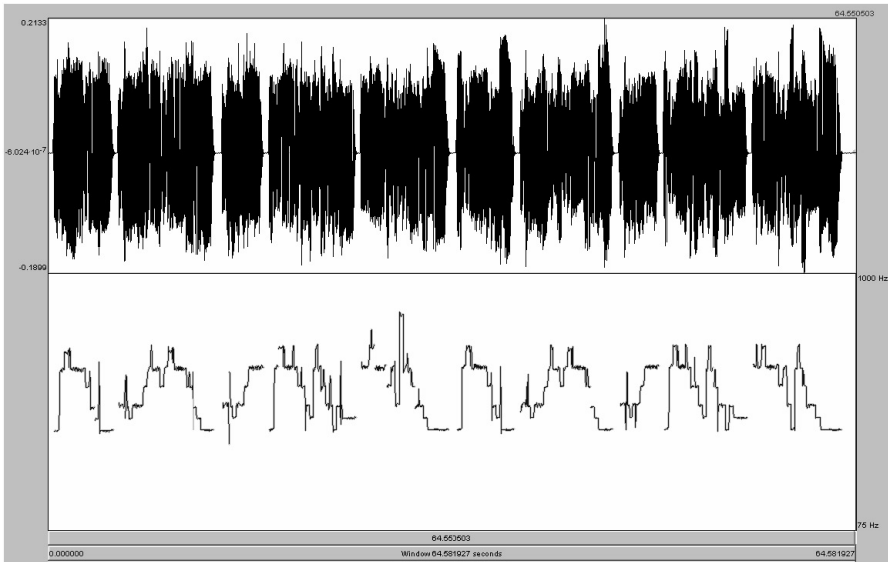



**Figure n° 6. Relevé fréquences/temps, bombarde « copie Karnak » jouée « en situation » par Jorj Botuha – piste CD n° 12 [58].**

Pour ce morceau, nous nous concentrerons sur la quatrième phrase musicale, avec une tranche temporelle comprise entre 17,5 et 25 secondes de l'extrait original (fig. n° 7).

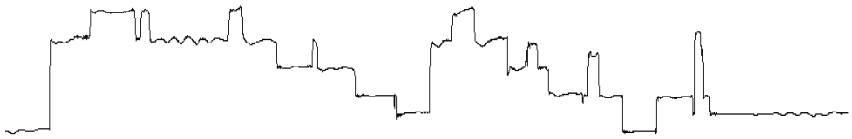


**Figure n° 7. Relevé fréquences/temps, bombarde « copie Karnak » jouée « en situation » par Jorj Botuha – extrait, piste CD n° 13 [59].**

Ce relevé, après un traitement similaire à celui décrit pour la figure n° 4 (transformation homothétique), situe les degrés, sur grille de demi-tons, comme reproduit dans la figure n° 8 [60].

[58] Commande « Stereo left > Edit ».

[59] De 17.5 à 25 secondes.

[60] Analyse sur l'extrait non transformé entre 400 et 800 Hz (pour éliminer les phénomènes de quintoiement et d'octaviation), avec un pas de temps de 1/1000e de seconde (pour la précision de l'analyse).

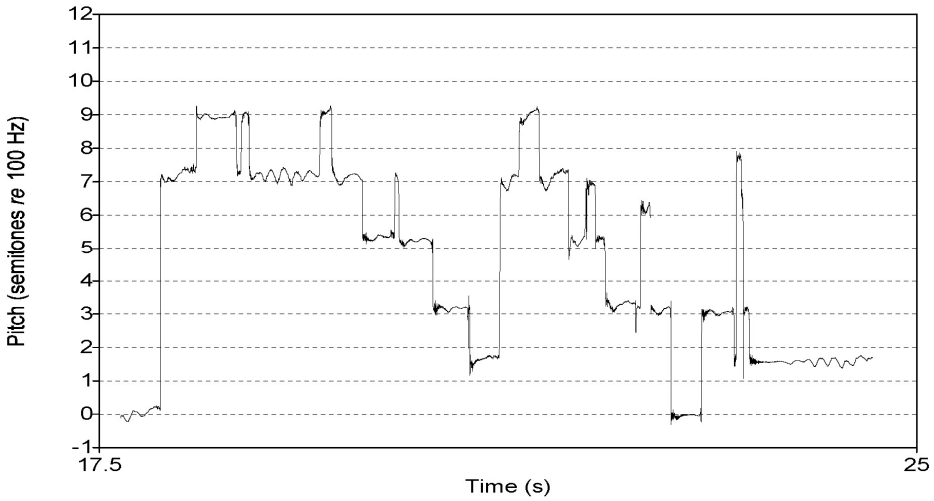



**Figure n° 8. Graphique de l'extrait du relevé fréquences/temps sur grille en demi-tons [61].**

Nous pouvons facilement observer, sur ce graphique, que si les quartes (« 5 » demi-tons) et les quintes (« 7 » demi-tons) sont relativement « justes » (en fait légèrement « larges »), et que la sixte est « diatonique » (« 9 » demi-tons), la seconde, par contre, sort nettement de ce cadre et correspond clairement à une seconde « neutre » de type *zalzalien* (figure n° 9) [62] ; l'aspect *bayāt* [63] du tétracorde *zalzalien* paraît également être confirmé ici.

À partir de ces premiers résultats, nous nous rendons compte que, pour une analyse globale de l'échelle utilisée, cette méthodologie est suffisante dans le cas de jeu d'instruments à notes relativement stables et détachées.

[61] Rappel : commandes « Draw > Semitones > (bornes de temps fixées à 17.5 et 25 secondes, bornes de "fréquence" entre -1 et 12 demi-tons) » puis, au sein de la fenêtre *Praat picture* « Margins > Marks left every (Units = 1, Distance = 1.) ».

[62] Il faut noter que cet arrêt sur le deuxième degré *zalzalien* (ou du moins « légèrement diminué ») parait être fréquent en musique bretonne, et fera l'objet d'une analyse approfondie pour le dossier complémentaire prévu, concernant notamment la validation statistique d'un répertoire.

[63] Soit J – J – T, soit deux tierces « neutres » (approximatives) suivies par un intervalle valant un ton.

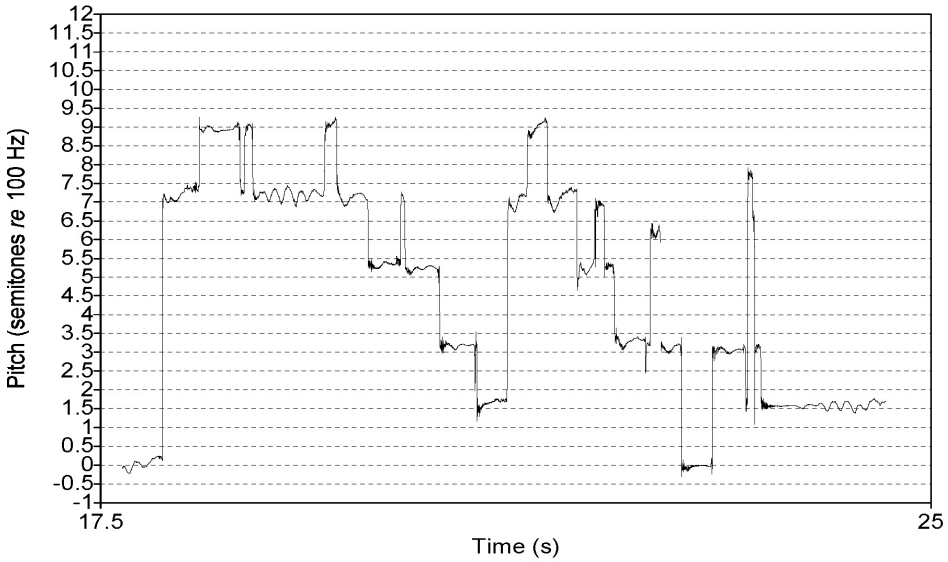



**Figure n° 9. Graphique de l'extrait du relevé fréquences/temps sur grille en quarts de ton [64].**

## *2.2 Analyses « générales »*

Dans le cas d'analyses plus générales encore, par exemple le suivi de la courbe d'évolution de la fondamentale en cas (le plus fréquent) de séquences vocales répétitives, la première étape peut suffire, avec une résolution temporelle suffisante, comme par exemple sur l'exemple suivant d'un chant breton par Jean-Marie Long et Pierre Fer [65]. Dans ce chant, la mesure exacte des hauteurs est rendue difficile de par le recoupement des voix des deux chanteurs à certains passages (tuilage *Kan ha diskan*), mais également par le bruit de pas accompagnant le chant, décelables dans les brusques descentes vers les fréquences basses (figures 10a et 10b).

L'état de l'enregistrement (ancien) avec une forte présence de fréquences « résiduelles » (enregistrement sur bande) ne permet pas, pour nous, une analyse très détaillée des intervalles, l'analyse globale étant la seule recommandée

[64] Même procédure qu'en demi-tons, avec « Margins > Marks left every (Units = 1, Distance = 0.5) ».

[65] Enregistrement gracieusement fourni par Erik Marchand, de sa collection personnelle, août 2006.

dans ce genre de cas [66] ; certaines analyses de détail seront néanmoins abordées ici, à titre d'exemple.

Ce chant est composé de douze couplets de forme AABB (figure 11), le premier et les deux derniers couplets étant des « tralalas ». Les deux phrases de forme A se terminent sur le 2e degré de l'échelle utilisée, les deux derniers (de forme B) sur le premier degré. Nous pouvons par ailleurs facilement remarquer sur la figure précédente une élévation régulière des fréquences avec le temps. L'évolution de la fondamentale avec le temps (ligne rajoutée sur la figure 10) s'effectue de manière quasi-linéaire.

Une mesure ponctuelle, puis « moyennée » (sur le segment central, en évitant les transitoires d'attaque et d'extinction) de la première « tonique » (premier degré de l'échelle approximativement relevée, soit le degré le plus bas de la première phrase B) permet de la situer approximativement, en fréquences (figure 12), à 215 Hz.

La même procédure, appliquée à l'avant-dernière phrase B (figure n° 13 – uniquement la « moyenne ») permet de nous rendre compte que la fréquence de la fondamentale s'est élevée jusqu'à approximativement 248 Hz, soit une différence de 33 Hz environ et d'à peu près 250 cents [67] (à cinq cents près).

[66] Et en l'état actuel de la technologie disponible.

[67] Soit l'équivalent de cinq quarts de ton.

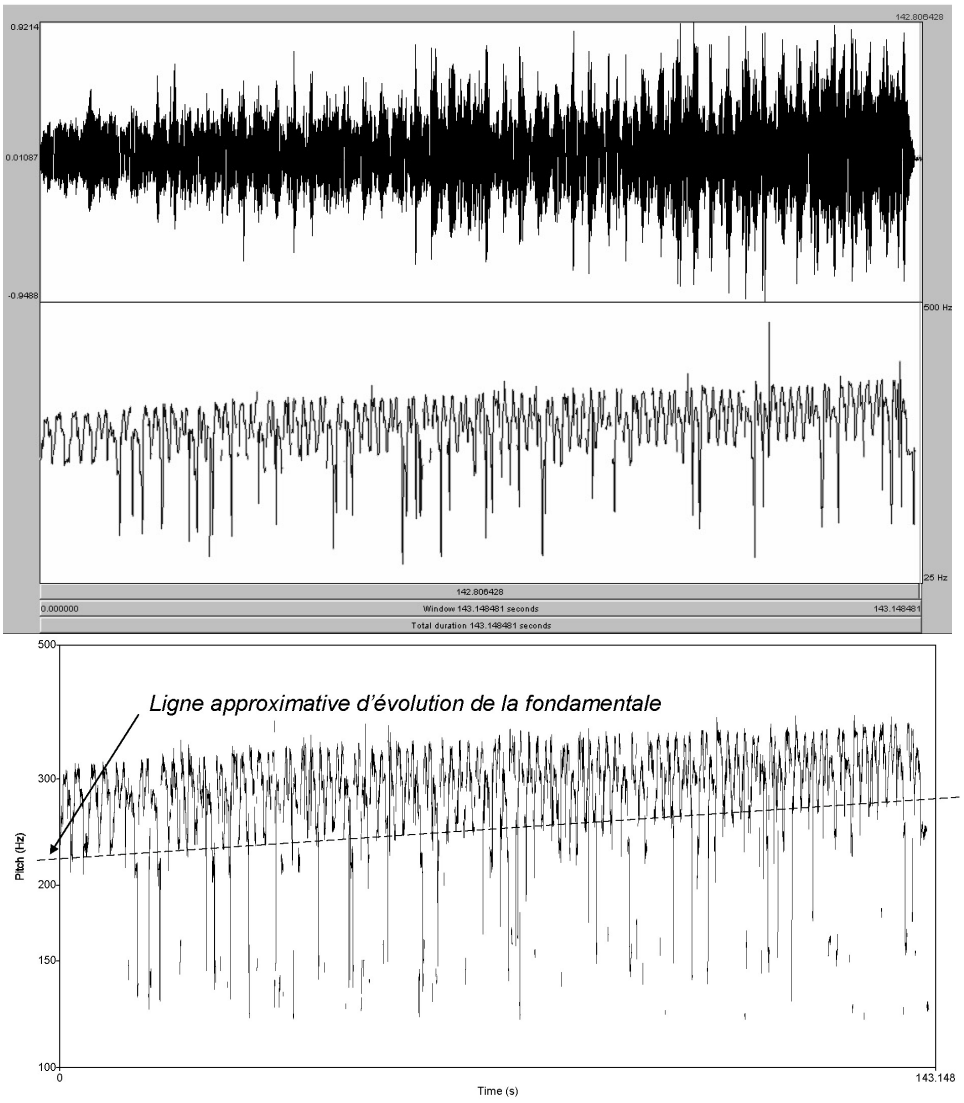



**Figure n° 10a (haut) / 10b (bas). Fenêtre et graphique du relevé fréquences/temps d'un chant par Jean-Marie Long et Pierre Fer[68] – piste CD n° 14.**

[68] Commandes « Stereo left > Edit » pour la figure 10a.

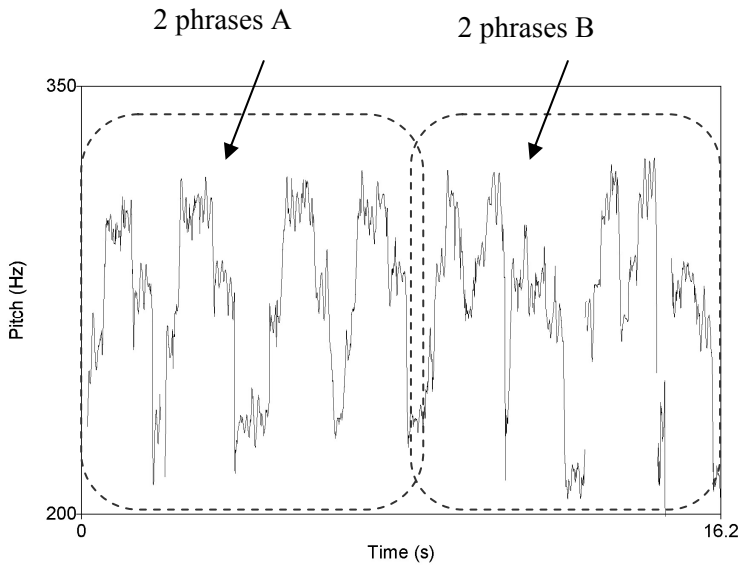



**Figure n° 11. Forme du relevé fréquences/temps du premier couplet d'un chant par Jean-Marie Long et Pierre Fer [69] – piste CD n° 15.**

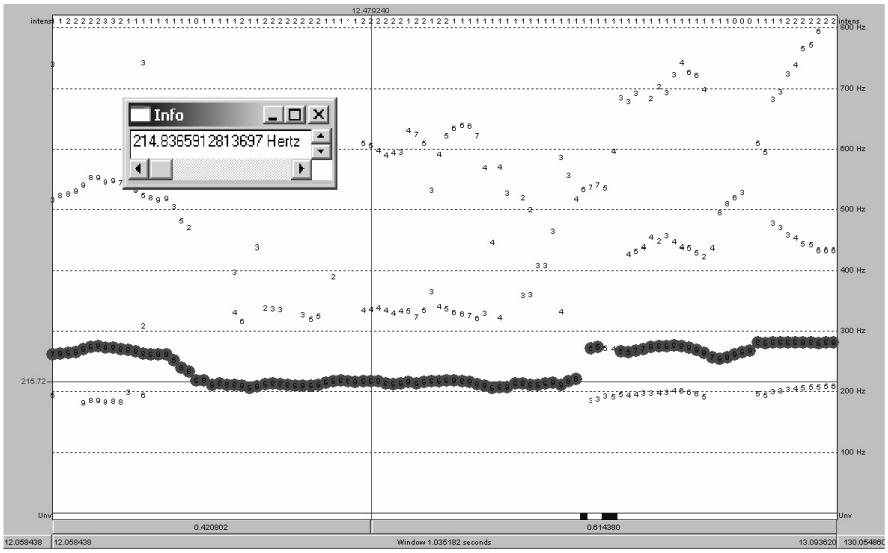



**Figure n° 12. Mesures de la 1^e^ « tonique » d'un chant par Jean-Marie Long et Pierre Fer [70] – piste CD n° 16.**

[69] Entre 0 et 16, secondes.

[70] Entre 12,58 et 13,93 secondes.

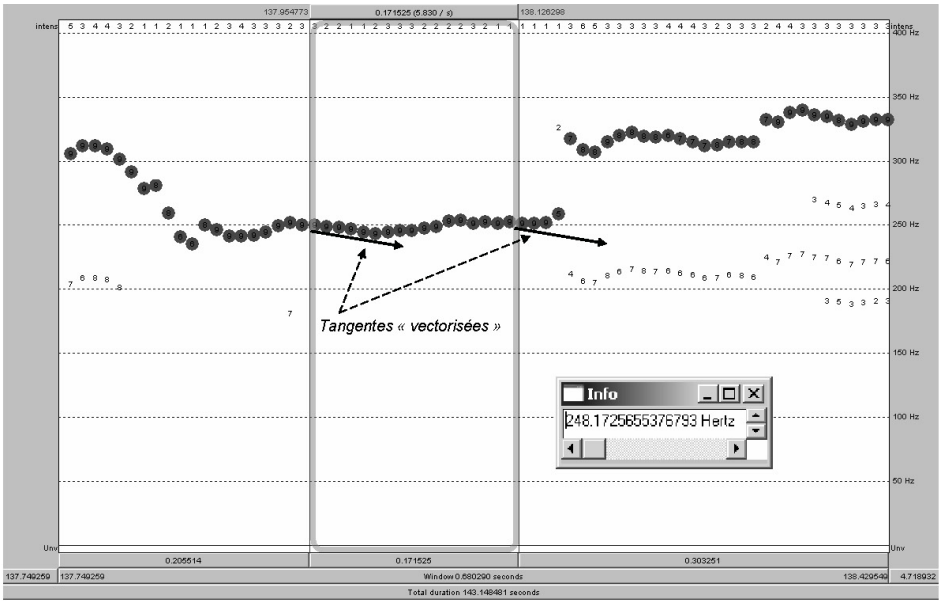



**Figure n° 13. Mesure moyennée [71] de l'avant-dernière « tonique » d'un chant par Jean-Marie Long et Pierre Fer – piste CD n° 17 [72].**

La mélodie qui, au début de l'enregistrement disponible, démarre sur un $la^b$, suit très approximativement les degrés du l'aspect diatonique « majeur », encore qu'un relevé détaillé de la première phrase B (figure 14) suggère un « rétrécissement » possible du pentacorde de base, et montre une variabilité certaine des degrés, y compris de la quinte, avec une première seconde, en valeur absolue, quasi *zalzalienne* [73].

[71] Commande (après sélection de la zone dont on veut obtenir la fréquence moyennée) « Query > Get pitch ».

[72] Extrait audio de la fenêtre complète.

[73] La première seconde *zalzalienne* ne peut être certifiée ici à cause du rétrécissement constaté des intervalles, notamment de la quarte et de la quinte résultantes.

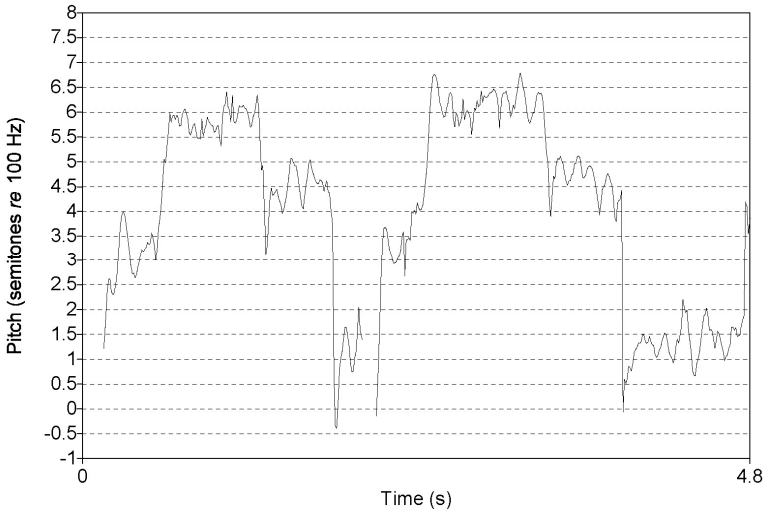



**Figure n° 14. Relevé graphique du premier passage A, sur grille en quarts de ton (exprimée en multiples du demi-ton) d'un chant par Jean-Marie Long et Pierre Fer.**

Ce rétrécissement, notamment de l'intervalle entre la « quarte » et la « quinte », est confirmé par le graphique des relevés fréquences/temps de l'avant dernière phrase A (figure 15) ; pour les deux graphiques, la « tonique » choisie est celle du passage B suivant.

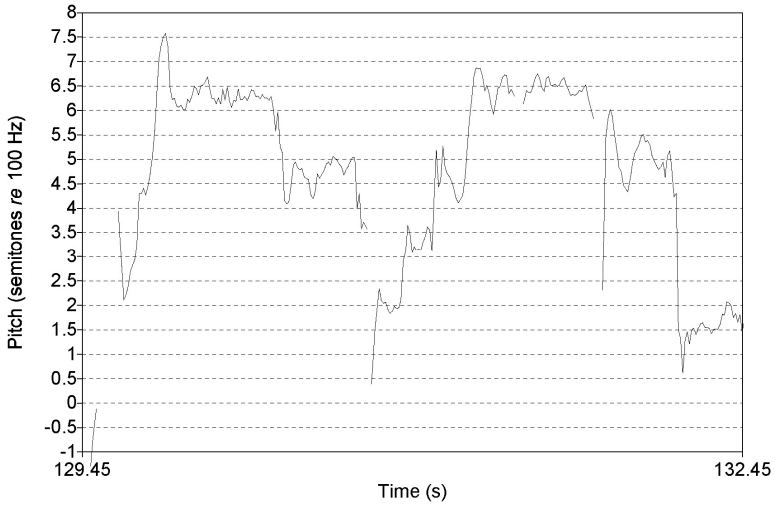



**Figure n° 15. Relevé graphique de l'avant-dernier passage A, sur grille en quarts de ton (exprimée en multiples du demi-ton) d'un chant par Jean-Marie Long et Pierre Fer.**

### *2.3 Exemple d'analyse « fine »*

Dans l'exemple d'une autre bombarde jouée par Jorj Botuha [74], le relevé graphique de l'échelle « à vide », ramené à une fondamentale de 100 Hz et sur grille en quarts de ton, est représenté en figure 16a, et celui d'un morceau exécuté sur la même bombarde en figure 16b (sans traitement homothétique).

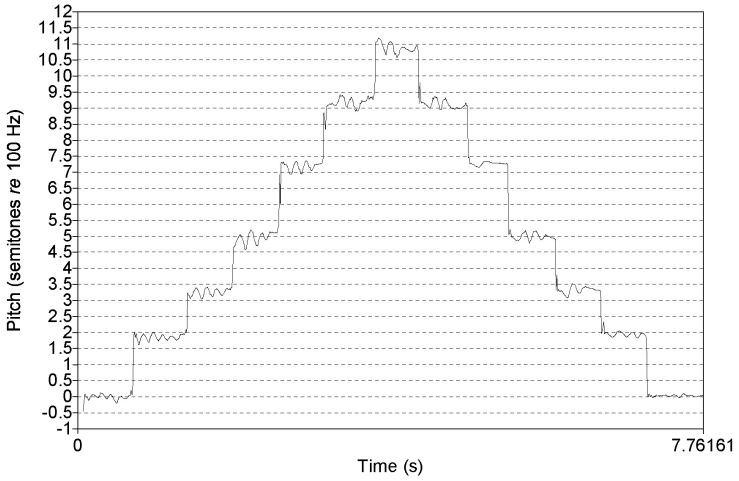



**Figure n° 16a. Relevé graphique de l'échelle d'une bombarde du Morbihan (original en *la*) [75] – piste CD n° 18.**

L'échelle « à vide » fait ressortir, surtout en descente, un aspect *zalzalien Rāst* (se rapprochant d'un aspect diatonique de *ré*) sur la fondamentale (en T – J – J), avec une quarte juste et une quinte légèrement augmentée [76].

La mesure de la tonique s'effectue sur le segment final (figure 17), en sélectionnant la partie avec vibrato de manière, par exemple, à inclure trois périodes complètes, relativement stables, avec une moyenne d'à peu près 449 Hz [77].

[74] Réf. : 22GammesAscDesc_JB_(22)_OriginalEnLa(1850)_JB_13_12_2003 (extrait dernière).wav. Bombarde datant de 1850 environ, selon le musicien, et provenant d'Aradon (Golfe du Morbihan - France).

[75] La fondamentale a été, au préalable, mesurée et moyennée à 448,90 Hz.

[76] L'« étroitesse » du premier intervalle T fait pencher la balance du côté *zalzalien* plutôt que du côté « diatonique ».

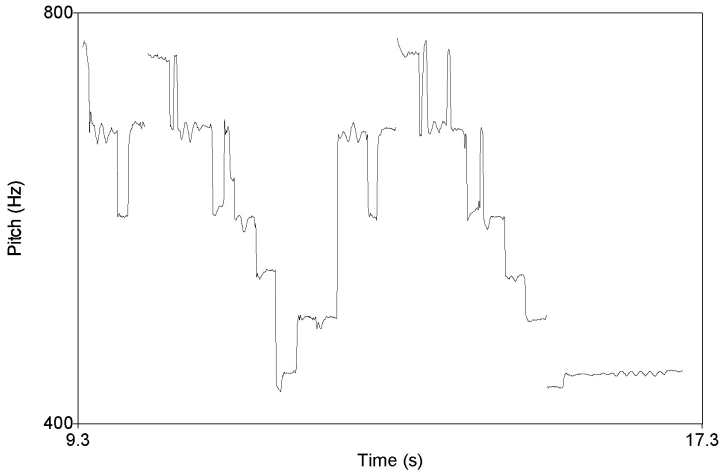



**Figure n° 16b. Relevé graphique de l'extrait final de *Greis mad pier gali galan* [78] – piste CD n° 19.**

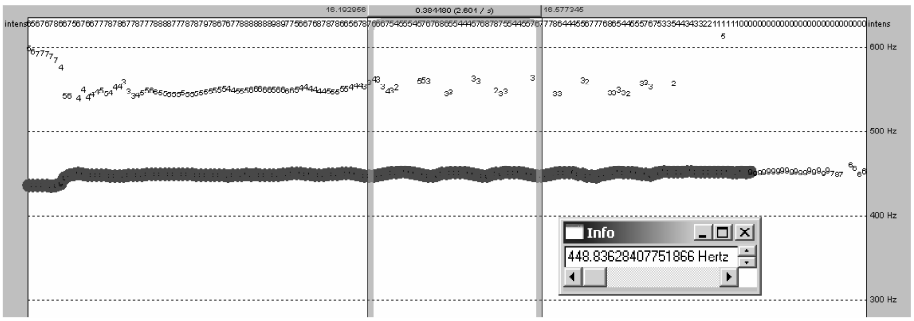



**Figure n° 17. Mesure moyennée de la « tonique » de *Greis mad pier gali galan* – piste CD n° 20 [79].**

Cette méthode est assez sûre, puisque la réduction à une seule période (figure 18) donne quasiment le même résultat (à 448.84 Hz).

[77] Estimée à 445,4 Hz sur place, en comparant (à l'oreille) avec le son d'un clavier-arrangeur EM 50 – OR (Roland).

[78] Réf. : 21GreisMadPierGaliGalan_JB_(21)_OriginalEnLa(1850)_JB_13_12_2003 2e partie.wav (integral).

[79] Pour l'extrait compris entre 15,455 et 17,291 secondes.

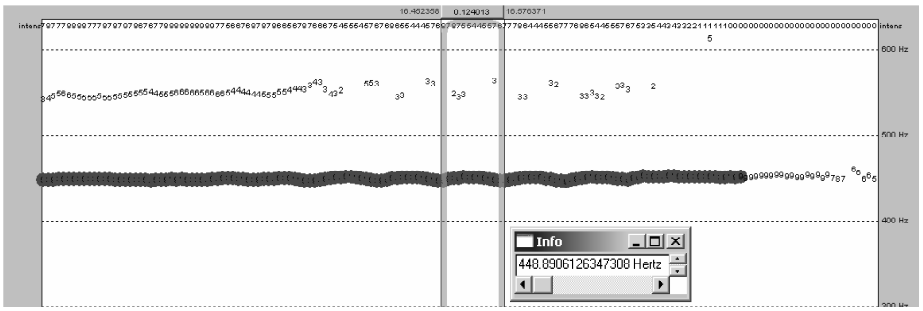



**Figure n° 18. Mesure moyennée sur une seule période de vibrato de la « tonique » de *Greis mad pier gali galan*.**

La différence entre les deux fréquences, calculée avec des fréquences précises au centième près, est inférieure à 0,2 cents.

Une moyenne sur un segment nettement plus large (figure 19), mais n'incluant pas les transitoires d'attaque et d'extinction (cette dernière étant ici imperceptible), permet de nous assurer que notre première mesure est acceptable dans les bornes d'erreur admises comme postulat (± 2,5 cents [80]), puisque le différentiel avec la première mesure à 448,836 Hz est inférieur à 0,6 cents (un cent en arrondissant).

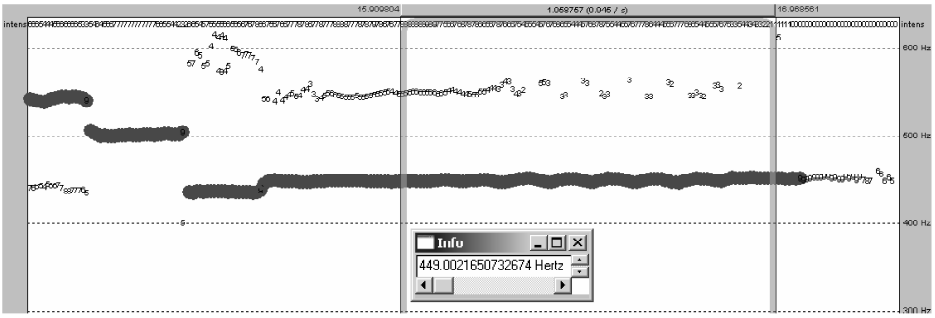



**Figure n° 19. Mesure moyennée élargie de la « tonique » de *Greis mad pier gali galan*.**

[80] « Sensibilité » de l'oreille humaine.

Par ailleurs, les fréquences individuelles, sur cette dernière portion moyennée, la plus basse et la plus haute relevées [81] valent 446,000 et 452,000 Hz [82] ce qui équivaut à un différentiel de 23,46 cents qui correspond *grosso modo* à l'amplitude du vibrato : cette dernière valeur est nettement trop élevée pour garder les mesures dans des bornes d'erreurs acceptables, d'où la nécessité d'un moyennage « intelligent », même pour des relevés relativement stables comme dans cet exemple [83].

Enfin, et ayant choisi pour cette analyse la valeur de 448,89 Hz comme fréquence de la « fondamentale », nous obtenons le graphique suivant (figure 20), qui confirme l'aspect *rāst* du tétracorde fondamental, avec une quarte juste, ainsi qu'une quinte haute suivie d'une seconde *zalzalienne*, particulièrement discernable en descente. Remarquons également l'« attaque » caractéristique de la tonique (située à « 0 » demi-ton), à un quart de ton en dessous de ce degré (« -0.5 »).

[81] Dans un ficher spécial créé par le programme par la commande « Pitch > Write > Write to text file », sur les « frames » 1590 à 1696, correspondant, pour un pas de 1/100e de seconde, à la section de temps mesurée (entre 15,90 et 16,96 secondes).

[82] Les trois chiffres après la virgule dans les fréquences précédentes ne sont pas la marque d'un goût excessif chez l'auteur pour la précision numérique, mais correspondent simplement à une reproduction fidèle des résultats figurant dans le fichier résultant de la commande « Write to text file ».

[83] Remarquons ici un phénomène bien connu des acousticiens ou des familiers du calcul logarithmique, qui est que la valeur absolue (et quantitative) d'un différentiel de fréquence n'est pas significative en tant que telle : c'est le rapport entre fréquences qui délimitent l'intervalle qui fournit la grandeur de l'intervalle suivant la formule $i_b = b\frac{\ln(R_i)}{\ln(2)}$, dans laquelle $i_b$ est l'intervalle à calculer, $b$ est la base (nombre de subdivisions égales dans l'octave – pour un calcul en cents → $b = 1200$) et $R_i$ le rapport de fréquences des hauteurs bornant l'intervalle à calculer. Dans le cas de sons à très basse fréquence à 20 Hz, par exemple, le différentiel observé *supra* (résultant en 0,6 c.) à 0,054 Hz résulterait en un différentiel en cents équivalant à (approximativement) 5 cents (il est vrai inaudible pour des oreilles « normales », à cette fréquence) ; dans le cas de fréquences hautes, le différentiel observé *supra* (résultant en 23,46 cents) serait réduit, pour une fréquence en limite « basse » à 2000 Hz par exemple, à 5 (approximativement) cents également.

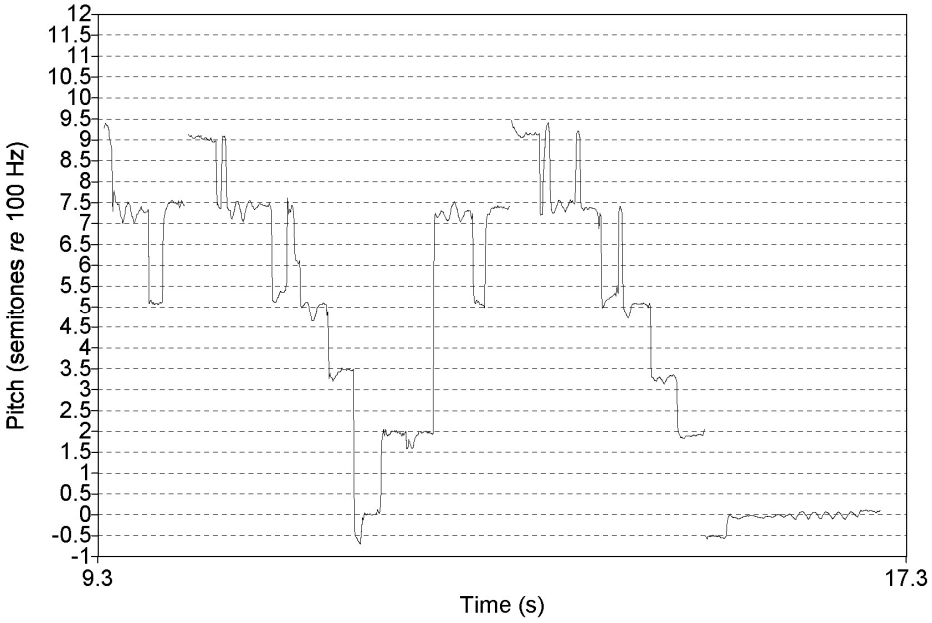



**Figure n° 20. Graphique sur grille en quarts de ton (unités en demi-tons) de *Greis mad pier gali galan*.**

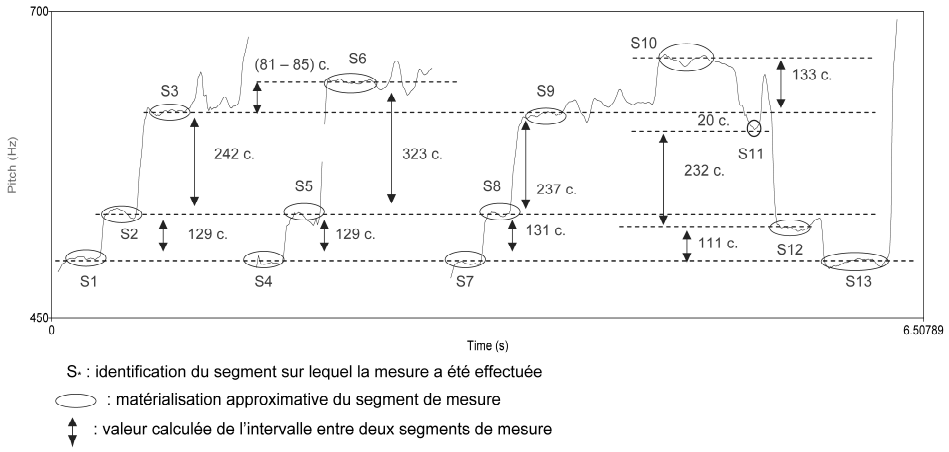
## *2.4 Autres analyses « fines »*

Une première analyse est proposée ici, sur un extrait de genre *ḥijāz* performé par Kudsi Erguner [84].

Dans une interview en mars 2005 [85], ce musicien et musicologue me faisait la démonstration du genre *ḥijāz*, avec, de préférence et selon l'enseignement des maîtres, une seconde « légèrement augmentée » (à 242 c., figure 1 – gauche), ainsi qu'une seconde augmentée exagérée (à 323 c., figure 1 – centre), à éviter dans la pratique musicale.

[84] Certaines caractéristiques de cette analyse ont été exposées dans l'article (Beyhom, 2007).

[85] Erguner, 2005, interview.




S• : identification du segment sur lequel la mesure a été effectuée

: matérialisation approximative du segment de mesure

: valeur calculée de l'intervalle entre deux segments de mesure

**Figure n° 21. Nuances du genre *ḥijāz* – Kudsi Erguner [86] – piste CD n° 21.**

**Tableau n° 1 : nuances du genre *ḥijāz* – Kudsi Erguner [87]**

| Extrait | segment n° | fréquence moyenne (Hz) | différence en cents | degré relatif I | diff. en quarts | degré relatif II | degré relatif III |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Erguner - III | **1** | **498.92** | **-** | **si** | **-** | **si$^{db}$** | **ré** |
| | 2 | 537.54 | 129 | do$^{+}$ | 3↑ | do | mi$^{db}$ |
| | 3 | 618.22 | 371 | ré$^{\#}$ | 5↑ | ré$^{dd}$ | fa$^{\#}$ |
| | **4** | **495.14** | **-** | **si** | **-** | **si$^{db}$** | **ré** |
| | 5 | 533.33 | 129 | do$^{+}$ | 3↑ | do | mi$^{db}$ |
| | 6 | 642.86 | 452 | mi$^{db}$ | 6↑ | mi$^{b}$ | sol$^{db}$ |
| | **7** | **493.91** | **-** | **si** | **-** | **si$^{db}$** | **ré** |
| | 8 | 532.80 | 131 | do$^{+}$ | 3↑ | do | mi$^{db}$ |
| | 9 | 611.01 | 368 | ré$^{\#}$ | 5↑ | ré$^{dd}$ | fa$^{\#}$ |
| | 10 | 659.64 | 501 | mi | 2↑ | mi$^{db}$ | sol |
| | 11 | 603.99 | 348 | ré$^{dd}$ | 3↓ | ré | fa$^{dd}$ |
| | 12 | 527.99 | 116 | do | 5↓ | do$^{db}$ | mi$^{db}$ |
| | **13** | **495.31** | **5** | **si** | **2↓** | **si$^{db}$** | **ré** |

[86] Mesures effectuées sur un extrait de l'enregistrement d'origine, entre 2:55 et 3:01 minutes.

[87] *mi$^{db}$, si$^{db}$, fa$^{dd}$, la$^{dd}$*, etc. ⇔ *mi demi-bémol, si …, fa demi-dièse,* … etc., soit un degré abaissé ou haussé d'un quart de ton environ.

Cette analyse a été effectuée selon la méthodologie exprimée *supra*, avec calcul des intervalles sur des portions moyennées pour chaque degré. Dans le relevé fréquence/temps de la version complète de ce tétracorde (seconde « augmentée » à 232 c., segments S7 à S13 sur la figure 21 - droite), nous remarquons une fluctuation des degrés (en l'occurrence le degré $mi^{db}$ – en notation relative n° III dans le tableau n° 1, et le $fa^{\#}$) et celle, relative, de la seconde « augmentée » (237 c. et 232 c., contre 242 c. dans l'exemple de gauche) ; en descente, les deux degrés se rapprochent de la tonique, mais l'intervalle central reste pratiquement inchangé[88].

Sur un deuxième exemple de genre *ḥijāz*, performé sur *'ūd* par Ḥamdī Makhlūf[89] (figure 22), la tonique, très stable (car sur corde à vide du *'ūd*), peut être mesurée (moyennée) à 149,12 Hz.

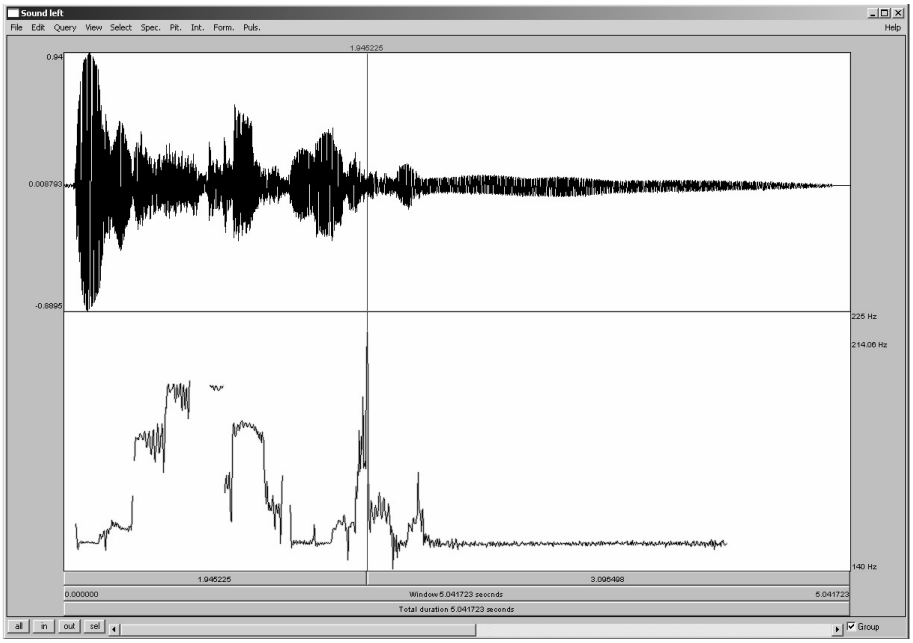



**Figure n° 22. Genre *ḥijāz*, fenêtre « Stereo left > Edit » dans *Praat* – Ḥamdī Makhlūf[90] – piste CD n° 22.**

[88] Cette fluctuation semble être d'ailleurs une constante de la musique arabe, comme nous le verrons pour l'exemple suivant.

[89] *'Ūdiste* tunisien, étudiant en musicologie à Paris IV - Sorbonne, et premier prix du conservatoire national de Sfax (Tunisie).

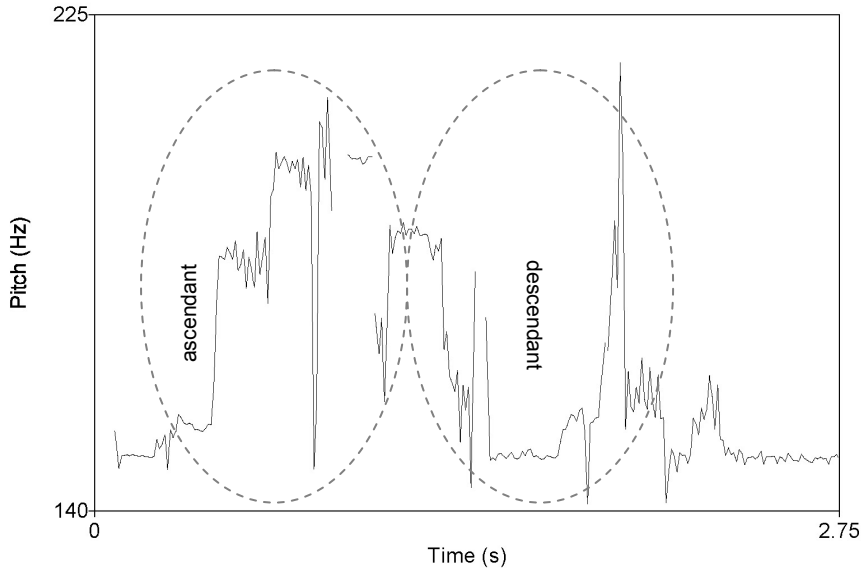



**Figure n° 23a. Genre *ḥijāz*, graphique fréquences/temps - Ḥamdī Makhlūf[91].**

Nous remarquons sur ce graphique une différence certaine entre intervalles et hauteurs en mouvements ascendant et descendant ; une première analyse sur grille de quarts de ton (figure 23b) confirme cette disparité.

La variabilité des intervalles utilisés en musique(s) arabe(s) est ici confirmée, avec un *ḥijāz* ascendant quantifiable en 1/4 ( ?) - 6/4 – 3/4 de ton, et descendant en 2/4, 5(6)/4, 3(2)/4 de ton[92]. Cette approximation est peu satisfaisante, notamment à cause du « ¼ » de ton ascendant, incompatible avec les théories disponibles du *maqām* ainsi qu'avec la perception graphique du degré (relativement) stabilisé. Une deuxième analyse, en 17$^{es}$ d'octave (figure 24), nous permet de mieux approximer ces intervalles.

Sur ce graphique, nous distinguons plus clairement les intervalles, notamment en « montée », qui correspondent à 1 – 4 et 2 multiples de 17$^{es}$ d'octave, et à 2 – 4 et 1 multiples de 17$^{es}$ d'octave (par ordre ascendant) en descente.

[90] Enregistrement en date du 16 mars 2005 ; l'analyse a été effectuée avec un pas de temps de 1/100$^{e}$ de seconde, entre 140 et 225 Hz.

[91] Réduit à une fenêtre de temps comprise entre 0 et 2,75 secondes pour la clarté de l'exposé.

[92] Rappelons ici qu'une des formes théorique du tétracorde *ḥijāz* correspond à (en montée) 3/4, 5/4 et 2/4 de ton (Beyhom, 2007, *loc. cit.*)

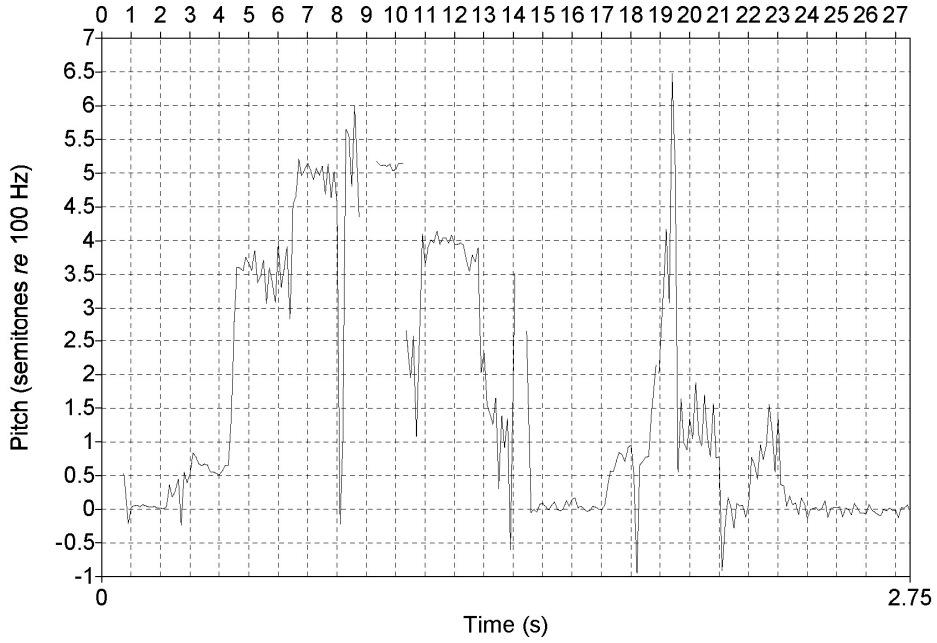



**Figure n° 23b. Genre *ḥijāz*, graphique fréquences/temps sur grille de quarts de ton (exprimée en multiples de demi-ton) - Ḥamdī Makhlūf[93].**

Ces résultats correspondent peut-être à une première confirmation de la théorie de l'auteur sur les genres *ḥijāz* et *ḥijāz-kār* originels (Beyhom 2007, *id.*), selon laquelle le genre *ḥijāz*, traditionnellement performé sur *ré* en musique arabe, devait à l'origine suivre les degrés DŪKA (*ré*), SĪKĀ (≈ $mi^{db}$), *ḤIJĀZ* (≈ $fa^{\#}$) et *NAWĀ* (*sol*), et le genre *ḥijāz-kār* (traditionnellement sur *do*) les degrés *RĀST* (*do*), *ZĪRKULĀ* (≈ $ré^{b}$), *SĪKĀ* (≈ $mi^{db}$) et *JAHĀRKĀ* (*fa*).

[93] La reproduction des pas de temps (ici à 0,1 seconde) s'effectue, dans ce cas, par la commande « Margins > Marks top every > (Units = 0.1, Distance = 1) ».

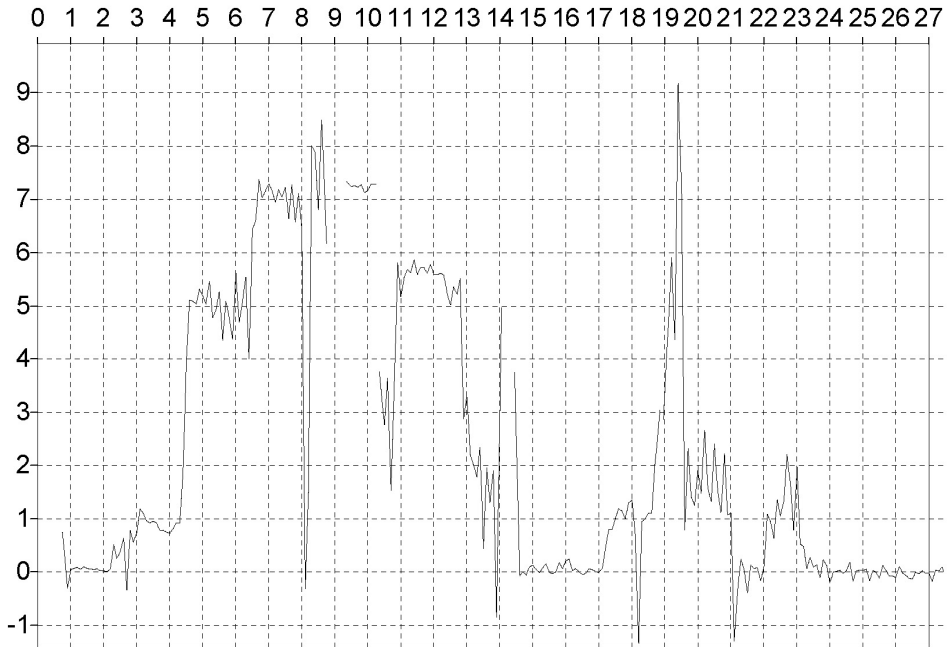



**Figure n° 24. Genre *ḥijāz*, graphique fréquences/temps sur grille en 17es d'octave - Ḥamdī Makhlūf[94].**

La multiplicité des genres *ḥijāz* et *ḥijāz-kār* sur des appuis différents (*cf.* Beyhom, 2005) a probablement amené une confusion entre les deux genres qui, combinée avec la tendance à leur semi-tonalisation (Beyhom, 2007, *op. cit.*), fait que de nos jours la théorie en est actuellement « perdue »[95], mais que l'exécution originelle perdure, comme ici de manière alternée, dans la performance[96].

[94] La reproduction des pas de temps (ici à 0,1 seconde) s'effectue, dans ce cas, par la commande « Margins > Marks top every > (Units = 0.1, Distance = 1) ».

[95] Ces descriptions subsistent néanmoins dans des manuscrits arabes du XIXe et XXe siècles.

[96] Soit, en tenant compte de la remarque qui suit dans le texte, un *ḥijāz* débutant (en ascendant, lecture graphique de droite à gauche à partir du pas de temps « 17 ») par un « petit » intervalle, suivi par un intervalle « augmenté » puis par un intervalle « moyen » pour compléter la quarte, et un *ḥijāz-kār* débutant (en ascendant) par un intervalle « moyen », suivi d'un intervalle « augmenté » puis d'un « petit » intervalle complétant également la quarte.

*Remarque : les subdivisions en 1 – 4 et 2 multiples de 17$^{es}$ d'octaves pour le genre* ḥijāz*, par exemple, devraient être relativisées, ces nombres devant être considérés comme des repères qualitatifs, plus que quantitatifs : dans ce cadre, il y aurait 4* qualités *principales d'intervalles de seconde pour la musique arabe, un « petit » intervalle (un « petit » demi-ton, modélisé sur une grille en 17$^{es}$ d'octave comme valant une unité, ou « 1 »), un intervalle « moyen » (« 2 » 17$^{es}$ d'octave, soit l'équivalent d'une seconde « neutre »), un « grand » intervalle (« 3 » 17$^{es}$ d'octave, soit l'équivalent d'un ton) ainsi qu'un intervalle « augmenté » valant approximativement « 4 » 17$^{es}$ d'octave, soit l'équivalent approximatif de 5/4 de ton. Cette théorie a l'avantage d'éviter d'utiliser l'intervalle de quart de ton (non employé théoriquement, à part des exceptions confirmant la règle,* cf. *Beyhom, 2005) dans les théories arabes de la musique, et de reprendre la systématisation d'Urmawī (théoricien de la musique arabe du XIII$^{e}$ siècle) en 17 intervalles à l'octave tout en tenant compte de l'aspect* zalzalien *de l'échelle générale arabe.*

## Conclusion

La mesure d'intervalles de musiques monodiques traditionnelles permet, avec application de méthodologies relativement simples, de pratiquer des analyses d'échelles et de systèmes intervalliques ainsi que de vérifier des courbes d'évolution temporelle de degrés (par exemple une fondamentale) ; dans les cas plus complexes, cette méthodologie permet, avec un taux d'erreur apprécié à 5 cents, de suivre les modifications quasi instantanées des intervalles pratiqués, et de mieux appréhender la complexité de ces musiques. Nonobstant le fait que les quelques analyses proposées dans ce dossier ne font que refléter une sorte d'« état des lieux » des recherches propres de l'auteur[97], il devient évident, au vu de ces quelques analyses, que la notation « classique » ou « traditionnelle » des mélodies de ces musiques ne peut servir que comme un indicateur (très) approximatif de la musique réellement performée, des descripteurs supplémentaires devant être (ré-)utilisés (évolution de la fondamentale, rétrécissement ou élargissement homothétiques ou différenciés des intervalles, variabilité et fluctuations de ces derniers, etc.)[98] pour mieux en décrire la complexité. Il en ressort également une nécessité de ré-analyser le répertoire enregistré ou vivant traditionnel, notamment européen, ce dernier ayant été très probablement assi-

[97] Et dont le but, à travers cette publication, est de contribuer à favoriser l'enseignement systématique de ces procédures dans les cours d'ethnomusicologie.

[98] Mais également des analyses avec des divisions asymétriques de l'échelle, ainsi que des procédures de corrélation statistique, et de mesures d'écarts-types-moyens, outils que nous n'avons pas pu aborder dans ce premier dossier, destiné avant tout à une mise en perspective générale ainsi qu'à une première description par l'exemple de méthodologies à suivre pour les mesures d'intervalle.

milé à tort par certains « folkloristes » (et leurs successeurs) à un « diatonisme » quelque peu approximatif.

## Bibliographie

*The New Grove - Dictionary of Music and Musicians*, 2001, 29 volumes, Stanley Sadie (éd.), London, Macmillan.

ABOU MRAD, Nidaa, 2005, « Échelles mélodiques et identité culturelle en Orient arabe », *Musiques. Une encyclopédie musicale pour le XXIe siècle,* vol. 3, Musiques et cultures, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud, p. 756-795.

ABOU MRAD, Nidaa, 2007, « Compatibilité des systèmes et syncrétismes musicaux : une mise en perspective historique de la mondialisation musicale de la Méditerranée jusqu'en 1932 », *filigrane n° 5*, Paris, L'Harmattan.

BEYHOM, AMINE, 2003, *Systématique modale*, thèse de doctorat en trois volumes, Université Paris IV – Sorbonne, non publiée, Paris.

BEYHOM, AMINE, 2004, « Systématique modale : génération et classement d'échelles modales », *Musurgia XI/4*, Paris, ESKA.

BEYHOM, AMINE, 4e trimestre 2005, « Approche systématique de la musique arabe : genres et degrés système », *De la théorie à l'art de l'improvisation*, Mondher Ayari (éd.), Delatour, Paris.

BEYHOM, AMINE, 2007, « Des critères d'authenticité dans les musiques métissées et de leur validation : exemple de la musique arabe », *filigrane n° 5,* Paris, L'Harmattan.

BOERSMA, Paul, 1993, « Accurate short-term analysis of the fundamental frequency and the harmonics-to-noise ration of a sampled sound », *Proceedings of the Institute of Phonetic Sciences 17,* University of Amsterdam, p. 97-110.

CHAILLEY, Jacques, 1979, *La musique grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres.

ERLANGER, Rodolphe d', 1938, *La musique arabe*, tome III : *Ṣafiyu-d-Dīṇ Al-Urmawī*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner.

EVANS, Tom & Mary Anne, 1979, *Le Grand livre de la guitare*, Paris, Albin Michel.

KINDĪ, (Ya'qūb Ibn Isḥāq al-), 1965, *Risāla fīl-Luḥūn wan-Nagham*, commenté par Zakaria Yūsuf, Baghdad, Maṭba'at Shafīq.

KHULA'Ī, Muḥammad Kāmil al-, 1904 (R. 1993), *Kitābu-l-Mūsīqī Ash-Sharqī*, Le Caire, Maktabat Ad-Dār Al 'Arabiya lil Kitāb.

LAGRANGE, Frédéric, 1994, *Musiciens et poètes en Égypte au temps de la Nahḍa*, Sorbonne-Paris 8, Paris, 924 pages. Thèse pour le doctorat présentée et soutenue publiquement sous la dir. de Jamel Eddine Bencheikh.

LINDLEY, Mark, 2001, « Temperaments », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 25, Stanley Sadie (éd.), London, Macmillan, p. 248-268.

MATHIESEN, Thomas J., 1999, *Appolo's Lyre*, University of Nebraska.

MATHIESEN, Thomas J. (e.a.), 2001, « Greece », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 10, Stanley Sadie (éd.), London, Macmillan, p. 327-359.

MEEÙS, Nicolas, 1977, « Renaissance Transposing Keyboard Instruments », *FoMRHI Quarterly [Fellowship of Makers and Researchers of Historical Instruments] 6* (janvier 1977), p. 18-26 ; *7* (avril 1977), p. 16-24.

MEEÙS, Nicolas, 1980, « Le diapason authentique : Quelques réflexions à propos du clavecin transpositeur des Ruckers », *La facture de clavecin du XV^e^ au XVIII^e^ siècles (Musicologica neolovanensia studia 1)*, Louvain-la-Neuve, p. 79-87.

MEEÙS, Nicolas, 1986a, « Ruckers Doubles : the « Sixth Hypothesis », *FoMRHI Quarterly 42* (janvier 1986), p. 50-55.

MEEÙS, Nicolas, 1986b, « Happy Transposition ?!? », *FoMRHI Quarterly 44* (juillet 1986), p. 39-44.

MEEÙS, Nicolas, 1998, « The musical purpose of transposing harpsichords », *Kielinstrumente aus der Werkstatt Ruckers, Schriften des Händels-Hauses in Halle 14* (1998), p. 63-72 [Actes du Colloque international, Halle, septembre 1996].

TRANCHEFORT, François-René, 1980, *Les instruments de musique*, Paris, Seuil.

VITALE, Raoul, 1982, « La musique suméro-accadienne. Gamme et notation musicale », *Ugarit-Forschungen n° 14*, p. 241-263.

WEST, Martin, 2005, « La musique des grandes cultures de l'Antiquité », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 3, *Musiques et cultures*, Jean-Jacques Nattiez (éd.), Arles, Actes Sud, p. 182-203.

## Webographie

*La sirène de Cagnard de Latour :*

http://mmd.foxtail.com/Pictures/havoSiren.html

http://www.lgl.lu/museedelaphysi/Sirene de Cagnard de Latour/Sirene de Cagnard.htm (accédé le 09/02/2007).

BEYHOM, Amine, « Une étude comparée sur les intervalles des musiques orientales », *Actes du colloque « Maqâm et création »*, Fondation Royaumont, Octobre 2005, http://www.royaumont.com/fondation_abbaye/fileadmin/user_upload/dossier_PDF/programmes_musicaux/COLLOQUE_MAQAM_ET_CREATION_OCTOBRE_2005.pdf., p. 18-24 (téléchargé le 19/11/2006).

GERHARD, David, *Pitch extraction and Fundamental Frequency: History and Current Techniques*, http://www.cs.uregina.ca/Research/Techreports/2003-06.pdf (téléchargé le 09/02/2007).

MEER, Wim van der, *Praat Tutorial for musicologists*, http://www.musicology.nl/WM/research/praat_musicologists.htm (accédé le 11/12/2006).

## Discographie

BACÁN, Inés, *flamenco vivo - Soledad Sonora*, B6873 - AD 100.

## Autres

### *Entretiens, enregistrements et interviews avec les compositeurs et/ou musicologues*

Jorj Botuha, musicien et facteur d'instruments de musique, enregistré le 13 décembre 2003.

Kudsi Erguner, musicien et musicologue, enregistré le 17 mars 2005, Paris.

Ḥamdī Makhlūf, musicien et musicologue, enregistré le 27 mars 2004, Paris.

Erik Marchand, musicien et musicologue, plusieurs entretiens et séances communes de travail entre 1990 et 2006.

### *Téléchargement de logiciels en accès libre*

*Audacity* → http://audacity.sourceforge.net/, accès direct à l'exécutable à http://belnet.dl.sourceforge.net/sourceforge/audacity/audacity-win-1.2.6.exe (dernier téléchargement le 11/12/2006).

*Praat* → http://www.fon.hum.uva.nl/praat/, mis à disposition par l'*Institute of Phonetic Sciences*, http://www.fon.hum.uva.nl/, University of Amsterdam, Spuistraat 210, 1012VT Amsterdam, The Netherlands, accédé le 26/02/2003.

*Scala* → http://www.xs4all.nl/~huygensf/scala/, accédé le 11/03/2006.

### *Remerciements (Acknowledgments)*

*Les enregistrements ont été partiellement effectués par l'auteur avec un matériel aimablement fourni par le Séminaire d'Études en Ethnomusicologie de l'Université Paris Sorbonne – Paris IV (SÉEM-PS).*

The *Praat* program version used for this article was developed by: Paul Boersma & David Weenink (2005) [Praat computer program: doing phonetics by computer (Version 4.0.49)]. Retrieved 26 march 2003 from http://www.praat.org/.

La version d'*Audacity* utilisée pour cet article est la version 1.2.6 ; la liste des contributeurs au développement du logiciel est accessible dans la fenêtre d'aide du logiciel, dans la rubrique « about ».

*Scala* : Copyright Manuel Op de Coul, 2006, coul@computer.org.

## Annexes

### *Annexe I : Tests du logiciel Praat v. 4.0.49 avec des sons générés par les logiciels Scala 2.5 et Cool Edit 2.0, ainsi que le clavier arrangeur EM 50 – OR (Roland)*

*Présentation de Praat*

*Praat* est un logiciel conçu par des chercheurs de l'université, pour des chercheurs en phonétique. Le terme *Praat* veut dire « voix » en néerlandais. Ce programme est un shareware comportant plusieurs options et une aide en ligne complète multi-fenêtre, et a l'avantage d'être ouvert, et non pas une « boîte noire » ; la version « testée » est la *4.0.49*[99].

Les départements contributeurs représentés sont des instituts de linguistique, d'ortho-rhinologie, de phonétique, de sciences cognitives et de psycholinguistique, ainsi que des institutions universitaires généralistes. Le code est ouvert, les sous-programmes supplémentaires peuvent être implémentés, et les valeurs par défaut sont toutes modifiables ; les algorithmes utilisés sont disponibles sous la forme d'une aide en ligne.

### *1er test : avec des sons « purs » générés par le logiciel Cool Edit v 2.0*[100]

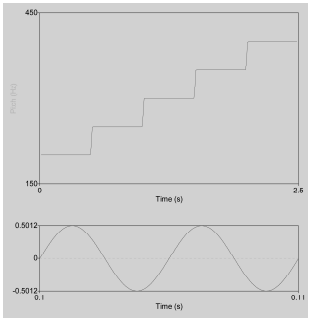
Les tests sont effectués :

- sur des sons « parfaits », sans déphasage,
- sur 4 intervalles égaux en différentiel de fréquence (aliquotes), à 50 Hz de distance, étagés de 200 à 400 Hz (une octave),
- en 3 configurations : son sinusoïdal « pur », son « carré » et son « triangulaire » (figures n° A1 à A3).

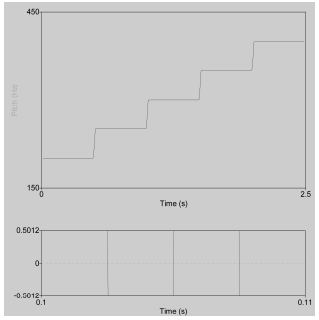
[99] Pour le téléchargement, voir en liste bibliographique.

[100] Disponible dans le commerce.

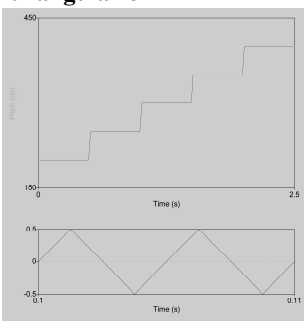
**Figures n° A1a/A1b. Son sinusoïdal**




**Figures n° A2a/A2b. Son carré**




**Figures n° A3a/A3b. Son triangulaire**




**Figures n° A1a/A1b à A3a/A3b. Sonagrammes et graphiques fréquence/temps des trois types de son testés**

- le pas (durée d'un son) choisi est de 0,5 seconde,
- le test est effectué sur les segments centraux de chaque intervalle (par exemple, 1$^{er}$ son de 0 à 0,5 s., test sur 0,1 à 0,4 s., avec moyenne sur le segment).

Les résultats sont exposés en tableau A1, les fréquences étant exprimées en Herz et les intervalles en cents : ils montrent que, pour des sons « purs » générés électroniquement, la réponse du programme dans la plage de 200 à 400 Hz (la plus fréquente) est remarquable, la différence maximale se situant à 1,17 cents pour le calcul de l'octave en son « carré ». Nous déduirons de ce premier test que la correspondance « théorique » des mesures d'intervalles par le logiciel *Praat* est d'ores et déjà avérée.

**Tableau n° A1. Résultats des tests avec des sons « purs », pistes CD 23 (carré), 24 (sinusoïdal) et 25 (triangulaire)**

| 4 equal proportions | | square | | Calcul | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| données : pure square, no phase | | | | intervalles calculés | | mesures | intervalles Praat | | "erreur" | |
| degré | cumulatif (en hz) | rapport cumulatif | rapport différentiel | cumulatif | différentiel | Praat | cumulatif | différentiel | \|cumul.\| | \|diff.\| |
| 0: | 200,00 | 1,00 | 1,00 | 0,00 | 0,00 | 200,00 | 0,00 | 0,00 | 0,00 | 0,00 |
| 1: | 250,00 | 1,25 | 1,25 | 386,31 | 386,31 | 250,06 | 386,73 | 386,73 | 0,42 | 0,42 |
| 2: | 300,00 | 1,50 | 1,20 | 701,96 | 315,64 | 300,00 | 701,96 | 315,23 | 0,00 | 0,42 |
| 3: | 350,00 | 1,75 | 1,17 | 968,83 | 266,87 | 350,02 | 968,92 | 266,97 | 0,10 | 0,10 |
| 4: | 400,00 | 2,00 | 1,14 | 1200,00 | 231,17 | 400,27 | 1201,17 | 232,24 | 1,17 | 1,07 |
| | | | | | | | | | | |
| 4 equal | | sine | | Calcul | | | | | | |
| données : sine wave, no phase | | | | intervalles calculés | | mesures | intervalles Praat | | "erreur" | |
| degré | cumulatif (en hz) | rapport cumulatif | rapport différentiel | cumulatif | différentiel | Praat | cumulatif | différentiel | \|cumul.\| | \|diff.\| |
| 0: | 200,00 | 1,00 | 1,00 | 0,00 | 0,00 | 200,00 | 0,00 | 0,00 | 0,00 | 0,00 |
| 1: | 250,00 | 1,25 | 1,25 | 386,31 | 386,31 | 250,06 | 386,73 | 386,73 | 0,42 | 0,42 |
| 2: | 300,00 | 1,50 | 1,20 | 701,96 | 315,64 | 300,00 | 701,96 | 315,23 | 0,00 | 0,42 |
| 3: | 350,00 | 1,75 | 1,17 | 968,83 | 266,87 | 350,02 | 968,92 | 266,97 | 0,10 | 0,10 |
| 4: | 400,00 | 2,00 | 1,14 | 1200,00 | 231,17 | 400,00 | 1200,00 | 231,08 | 0,00 | 0,10 |
| | | | | | | | | | | |
| 4 equal | | triangle | | Calcul | | | | | | |
| données : triangular wave, no phase | | | | intervalles calculés | | mesures | intervalles Praat | | "erreur" | |
| degré | cumulatif (en hz) | rapport cumulatif | rapport différentiel | cumulatif | différentiel | Praat | cumulatif | différentiel | \|cumul.\| | \|diff.\| |
| 0: | 200,00 | 1,00 | 1,00 | 0,00 | 0,00 | 200,00 | 0,00 | 0,00 | 0,00 | 0,00 |
| 1: | 250,00 | 1,25 | 1,25 | 386,31 | 386,31 | 250,00 | 386,31 | 386,31 | 0,00 | 0,00 |
| 2: | 300,00 | 1,50 | 1,20 | 701,96 | 315,64 | 300,00 | 701,96 | 315,64 | 0,00 | 0,00 |
| 3: | 350,00 | 1,75 | 1,17 | 968,83 | 266,87 | 350,00 | 968,83 | 266,87 | 0,00 | 0,00 |
| 4: | 400,00 | 2,00 | 1,14 | 1200,00 | 231,17 | 400,00 | 1200,00 | 231,17 | 0,00 | 0,00 |

Remarquons par ailleurs que les erreurs cumulatives peuvent se pondérer (exemple du son carré entre le premier et le deuxième intervalle) ou s'ajouter (*idem*, entre 3e et 4e degrés).

### *2e test : avec des sons midi synthétisés*

Les sons ont été générés par le logiciel *Scala 2.5* (avec procédure de « pitch bend »).

Trois échelles et deux sons[101] ont été utilisés :

- une échelle equi-pentatonique, en son piano midi n° 1 (figures n° A4 et n° A6),
- une échelle equi-heptatonique avec le même son (figures n° A4 et n° A7),

[101] Générés par une carte audio sur la carte mère d'un ordinateur PC courant.

- une échelle hexatonique en multiples du quart de ton (354354) [102], avec un son de clarinette (n° 71, figures n° A5 et n° A8).

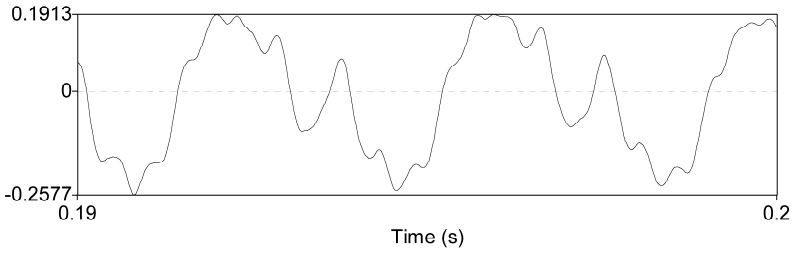



**Figure n° A4. Sonagramme détaillé du son de piano midi (son *Scala* n° 1)**

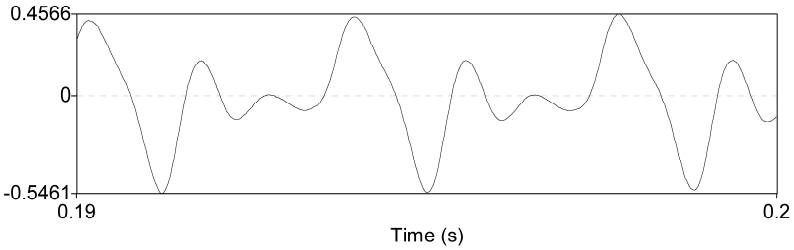
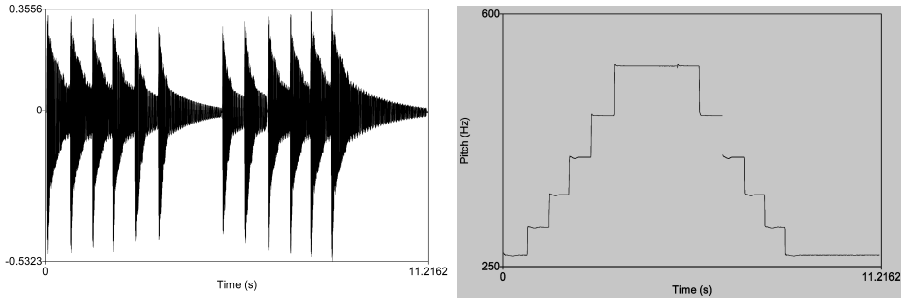



**Figure n° A5. Sonagramme détaillé du son de clarinette midi (son *Scala* n° 71)**

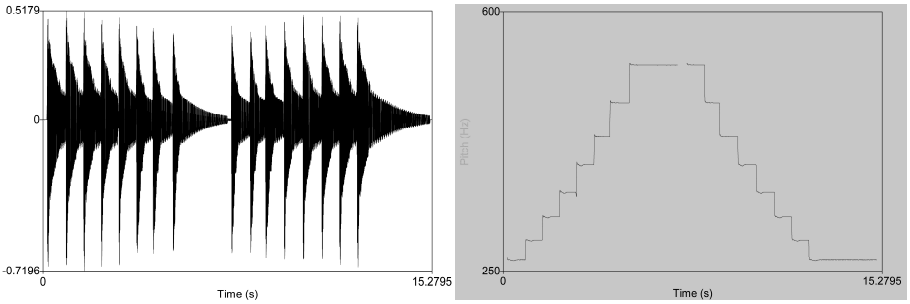
Les mesures ont été effectuées sur des segments stables de chaque degré de l'échelle, variables à chaque fois. Les résultats (tableau A2) montrent que les erreurs dans les deux cas (intervalles cumulatifs et intervalles différentiels) ne dépassent pas 5 %.

On remarque par ailleurs que les hauteurs nominales, même pour le son de base (*do* à 261,63 Hz), correspondent imparfaitement ; ici, les erreurs de mesure (*Praat*) s'additionnent aux erreurs de génération de son par la procédure midi – *pitch bend*, assez peu précise (*Scala*).

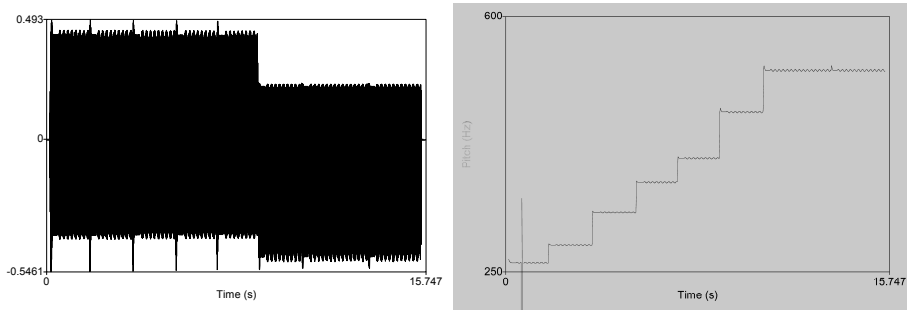
[102] Soit une échelle ascendante en 3 quarts de ton, puis 5 quarts de ton, puis 4 quarts de ton, etc.




**Figures n° A6a et A6b. Échelle equi-pentatonique, avec un son de piano (sonagramme et graphique fréquences/temps) », piste CD** n° 26




**Figures n° A7a et A7b. Échelle equi-heptatonique en son piano midi n° 1 (sonagramme et graphique fréquences/temps), piste CD n° 27**




**Figures n° A8a et A8b. Échelle hexatonique en multiples du quart de ton (354354 – sonagramme et graphique fréquences/temps) avec un son de clarinette, piste CD n° 28**

**Tableau n° A2. Résultats des mesures avec des sons midi synthétisés**

| 5 equal intervals | | | Calcul | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| données scala ("do" == 261,6255653 hz, son piano n° 1) | | | ambitus | | moyenne segment | intervalles Praat | | "erreur" | |
| degré | cumulatif (en cents) | différentiel (en cents) | temps 1 | temps 2 | t1 à t2 | cumulatif | différentiel | \|cumul.\| | \|diff.\| |
| 0: | 0,00 | 0,00 | 0,13 | 0,58 | 264,51 | 0,00 | 0,00 | 0,00 | 0,00 |
| 1: | 240,00 | 240,00 | 0,8 | 1,28 | 303,64 | 238,85 | 238,85 | 1,15 | 1,15 |
| 2: | 480,00 | 240,00 | 1,52 | 1,88 | 349,09 | 480,33 | 241,48 | 0,33 | 1,48 |
| 3: | 720,00 | 240,00 | 2,16 | 2,52 | 401,11 | 720,81 | 240,48 | 0,81 | 0,48 |
| 4: | 960,00 | 240,00 | 2,62 | 2,82 | 459,52 | 956,17 | 235,36 | 3,83 | 4,64 |
| 5: | 1200,00 | 240,00 | 3056 | 5,04 | 527,49 | 1194,99 | 238,82 | 5,01 | 1,18 |

Procédure : lecture des deux sons (d, et g,) ; "periodicity to pitch" left sound

| 7 equal intervals | | | Calcul | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| données scala ("do" == 261,6255653 hz, son piano n° 1) | | | ambitus | | moyenne segment | intervalles Praat | | "erreur" | |
| degré | cumulatif (en cents) | différentiel (en cents) | temps 1 | temps 2 | t1 à t2 | cumulatif | différentiel | \|cumul.\| | \|diff.\| |
| 0: | 0 | 0 | 0,36 | 0,75 | 264,57 | 0,00 | 0,00 | 0,00 | 0,00 |
| 1: | 171,43 | 171,43 | 1,24 | 1,52 | 292,32 | 172,68 | 172,68 | 1,25 | 1,25 |
| 2: | 342,86 | 171,43 | 1,86 | 2,22 | 322,74 | 344,07 | 171,39 | 1,21 | 0,04 |
| 3: | 514,29 | 171,43 | 2,61 | 2,87 | 356,45 | 516,06 | 171,99 | 1,77 | 0,56 |
| 4: | 685,72 | 171,43 | 3,26 | 3,59 | 393,47 | 687,12 | 171,06 | 1,40 | 0,37 |
| 5: | 857,15 | 171,43 | 3,94 | 4,21 | 432,52 | 850,94 | 163,82 | 6,21 | 7,61 |
| 6: | 1028,58 | 171,43 | 4,62 | 4,93 | 477,31 | 1021,53 | 170,59 | 7,05 | 0,84 |
| 7: | 1200 | 171,43 | 5,68 | 6,19 | 527,48 | 1194,56 | 173,03 | 5,44 | 1,60 |

Paramètres : 75 à 600 herz ; time step == 0,01 s

| échelle 354354 | (1/4 de ton) | | Calcul | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| données scala ("do" == 261,62,, hz, son clarinette n° 1) | | | ambitus | | moyenne segment | intervalles Praat | | "erreur" | |
| degré | cumulatif (en cents) | différentiel (en cents) | temps 1 | temps 2 | t1 à t2 | cumulatif | différentiel | \|cumul.\| | \|diff.\| |
| 0: | 0,00 | 0,00 | 1,05 | 1,6 | 262 | 0,00 | 0,00 | 0,00 | 0,00 |
| 1: | 150,00 | 150,00 | 2,25 | 3,29 | 286,97 | 157,60 | 157,60 | 7,60 | 7,60 |
| 2: | 400,00 | 250,00 | 4,15 | 4,94 | 331,65 | 408,11 | 250,51 | 8,11 | 0,51 |
| 3: | 600,00 | 200,00 | 5,93 | 6,81 | 372,16 | 607,63 | 199,51 | 7,63 | 0,49 |
| 4: | 750,00 | 150,00 | 7,83 | 8,49 | 405,87 | 757,74 | 150,11 | 7,74 | 0,11 |
| 5: | 1000,00 | 250,00 | 9,38 | 10,2 | 469,12 | 1008,47 | 250,73 | 8,47 | 0,73 |
| 6: | 1200,00 | 200,00 | 11,44 | 12,7 | 526,65 | 1208,73 | 200,26 | 8,73 | 0,26 |

## *3e test : avec des sons numérisés générés par un clavier-arrangeur Roland EM 50 – OR*

Le son choisi est celui d'un « Nay » ; les segments approximatifs mesurés (selon la méthodologie expliquée en corps d'article) sont montrés sur la figure n° A9.

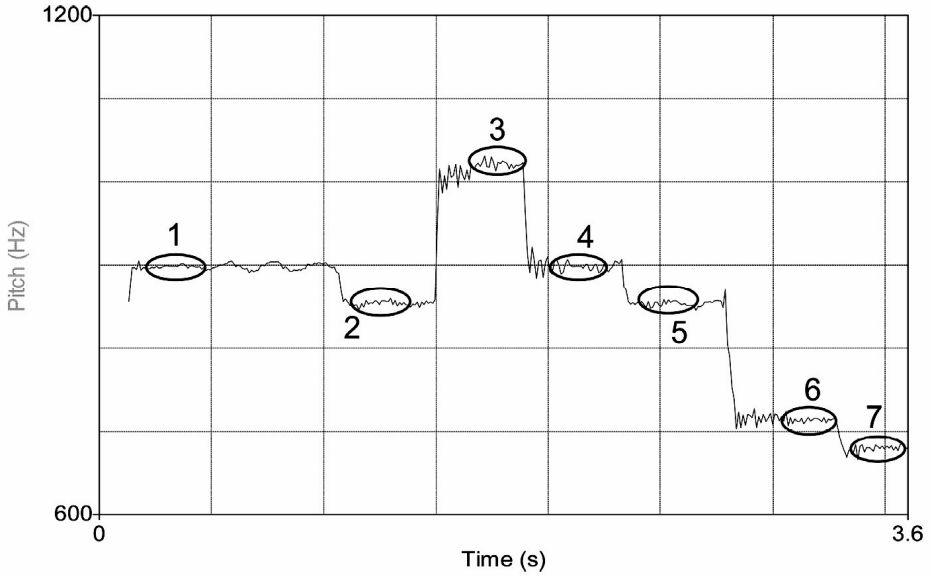



**Figure n° A9. Relevé fréquence/temps d'un son de « Nay » sur arrangeur EM OR – 50, piste CD n° 29**

Les résultats (tableau A3) montrent que le différentiel entre les intervalles programmés et ceux mesurés par *Praat* est remarquablement petit (< 5% et, en tout état de cause, plus petit que 5 cents).

La plus grande différence observée (segment n° 2) est due au choix d'un segment en partie « haute » ; un autre choix de segment (par exemple entre 1,3 et 1,4 s.) donnerait un résultat plus proche des intervalles annoncés (pour ce dernier segment, la fréquence devient 852,46 l'intervalle 91,58 et le différentiel 1,58 d'où une correspondance remarquable (< 2%).

Les raisons de ces différences résident très souvent dans le phénomène d'attaque (de la note) ou, dans le cas présent, dans les algorithmes de génération de sons « altérés » : de là (pour le premier cas) la nécessité de mesurer des intervalles entre des segments stabilisés et correctement moyennés.

**Tableau n° A3. Résultats des mesures avec son de « Nay » sur clavier-arrangeur EM OR – 50, piste CD n° 29 (« Nay »)**

| Son généré par un arrangeur Roland OR - 50, son == "Nay" | | | Calcul | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | ambitus | | moyenne segment | intervalles | "erreur" |
| segment | notes | différentiel (en cents) | temps 1 | temps 2 | t1 à t2 | différentiel | \|diff.\| |
| 1: | *la* | 0 | 0,29 | 0,48 | 898,77 | 0,00 | 0,00 |
| 2: | *sol# +10* | -90 | 1,18 | 1,31 | 855,09 | -86,25 | 3,75 |
| 3: | *si + 22* | 222 | 1,72 | 1,86 | 1021,05 | 220,84 | 1,16 |
| 4: | *la* | 0 | 2,04 | 2,26 | 898,06 | -1,37 | 1,37 |
| 5: | *sol# + 10* | -90 | 2,42 | 2,55 | 852,71 | -91,08 | 1,08 |
| 6: | *fa* | -400 | 3,14 | 3,25 | 714,08 | -398,24 | 1,76 |
| 7: | *mi + 15* | -485 | 3,47 | 3,59 | 680,15 | -482,52 | 2,48 |

## *Conclusions*

*Praat* est un logiciel de recherche à manipuler avec toutes les précautions inhérentes à ce type de programmes informatiques, concernant notamment :

- le choix des bornes d'analyse de hauteurs,
- le choix des segments mesurés,
- et le choix du degré de référence.

Les résultats des tests effectués semblent démontrer que, en cas d'utilisation par un musicologue moyennement compétent et en utilisant les options par défaut proposées par le logiciel (et en faisant les choix cités ci-dessus de manière judicieuse), l'erreur cumulative sur les intervalles mesurés ne devrait pas dépasser les 5 cents pour des intervalles courants, et devrait en tout état de cause rester plus petite que 5 % de l'intervalle considéré.

## *Annexe II : Test (avec* Praat v. 4.0.49*) de la procédure « stretch » (étirement temporel de l'enregistrement) avec maintien des hauteurs originelles, pour les deux logiciels* Cool Edit v 2.0 *et* Audacity 1.2.6

Le test a été effectué sur l'extrait d'un chant interprété par Inés Bacán [103]. L'extrait a été analysé successivement pour l'original (figure A13), puis pour un doublement de la durée sans changement des hauteurs avec le logiciel *Cool Edit* (figure A14), de même pour le logiciel *Audacity* [104] (figure A15).

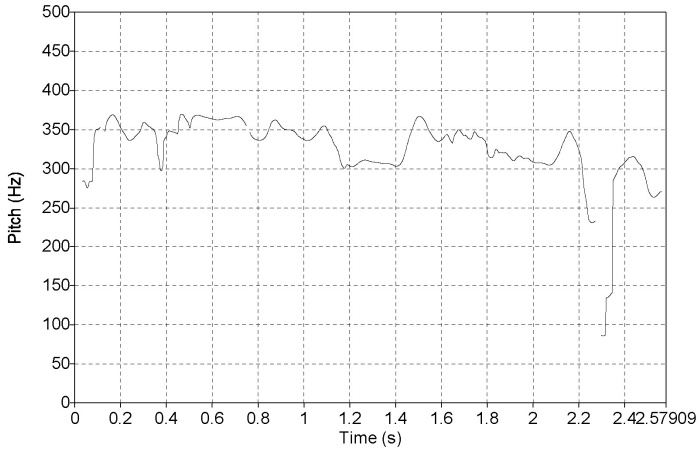



**Figure n° A10. Original → 308,53 Hz à 1,289546 seconde, pas de temps de 0,0025 seconde.**

Les graphiques sont éloquents, la forme du relevé changeant dans les deux cas [105], avec une différence notable pour la fréquence, ainsi que le rajout de « vibrato » dans le deuxième cas (*Audacity*) ainsi que, dans ce dernier cas, une procédure incorrecte d'allongement de la durée de l'extrait (le résultat pour l'extrait total est égal à 4.97 secondes, alors que l'extrait original est à 2.579 secondes) : d'où la nécessité d'utiliser ce genre de procédure avec précaution, en ayant au préalable testé les algorithmes du logiciel utilisé, et de prévoir une fourchette d'erreur (à déterminer).

[103] *Y a la puerta llaman*, 8e morceau, entre 15,786 et 18,368 secondes. Réf. : Inés Bacán, *flamenco vivo - Soledad Sonora*, B6873 - AD 100.

[104] Pour un téléchargement, se référer à la liste bibliographique.

[105] Malgré la précaution prise de doubler le pas temporel d'analyse pour les versions « allongées », leur durée (théorique, comme il apparaît sur les résultats) étant le double de celle de l'original.

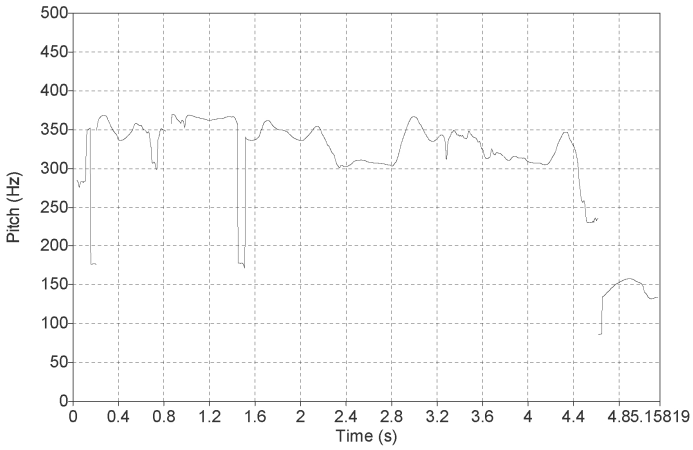



**Figure n° A11. *Cool Edit* → 309,58 Hz à 2,579093 secondes, pas de temps de 0,005 seconde [106].**

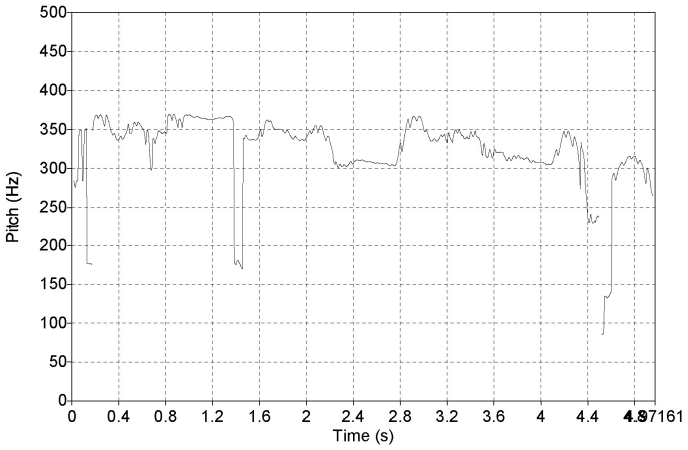



**Figure n° A12. Audacity → 309,93 Hz à 2,485805 secondes (longueur totale = 4.971610 secondes), pas de temps de 0,005 seconde [107].**

[106] Procédure de « stretch » : « Effects > Time/Pitch > Stretch > (“Ratio” = 50, cocher “Time Stretch” et “High Precision”, ainsi que “Choose appropriate defaults”) ».

[107] Procédure « Effet > Changer le tempo > (“Pourcentage de modification” = -50) ».

*Colloque*

# « Traditions musicales au carrefour du systématique et de l'historique : prolégomènes à une musicologie générale des traditions »

/. + Amjjmosc]n_eglĈ NMQR/2,nbd / 3-0/-0..5 //827831 ?K

*Sommaire*

***Colloque musicologique international « Traditions musicales au carrefour du systématique et de l'historique : prolégomènes à une musicologie générale des traditions » - Thématique, programme et recommandations..... 241***

**Thématique du colloque..... 241**

**Comité scientifique du colloque ..... 242**

**Programme ..... 242**

**Recommandations du comité scientifique du colloque..... 244**

**Annexes ..... 247**

***Allocutions prononcées au cours de la séance d'ouverture..... 247***

Allocution du Père Fady FADEL Secrétaire Général de l'UPA..... 247

Allocution du Père Antoine RAJEH Recteur de l'UPA ..... 249

Allocution du Pr Nicolas MEEÙS Directeur adjoint de l'École doctorale (Paris IV) Responsable de la formation doctorale en musicologie..... 250

Allocution du Dr Victor SAHAB Vice–Président du Conseil International de la Musique ..... 251

Allocution du Dr Kifah FAKHOURY Secrétaire Général de de l'Académie Arabe de Musique ..... 252

Présentation du colloque par Dr Nidaa ABOU MRAD Directeur de l'ISM-UPA ..... 254

Allocution de SEM Tarek MITRI Ministre de la Culture ..... 256

***Textes prononcés et fournis sur un support écrit par les participants aux séances du colloque, et ce, à l'exclusion des communications qui ont été transformées en articles scientifiques et qui sont publiés en première partie du premier numéro de la RTMMAM ..... 259***

Présentation de la première séance du colloque par Monseigneur Simon ATTALLAH, Archevêque maronite de Baalbek et Deir al-Ahmar..... 259

Communication du Cheikh Chafic JARADI, Directeur de l'Institut des Connaissances sapientielles (Liban)..... 260

Communication du Père Louis HAGE, Doyen de la Faculté de musique à l'Université Saint-Esprit de Kaslik - Liban..... 265

Communication du Père Youhanna ELLATY, Professeur à l'Université de Damas ... 267

Communication de Monsieur Fikret KARAKAYA (musicologue et musicien, directeur de l'ensemble Bezmârâ – Turquie) ..... 273

# Colloque musicologique international « Traditions musicales au carrefour du systématique et de l'historique : prolégomènes à une musicologie générale des traditions » - Thématique, programme et recommandations

Sous le haut patronage de SEM Tarek MITRI, Ministre de la Culture, l'Université Antonine - l'Institut Supérieur de Musique, en collaboration avec l'Université Paris Sorbonne – Paris IV - l'UFR de Musique et Musicologie, a organisé un colloque musicologique international sur le thème « Traditions musicales au carrefour du systématique et de l'historique : prolégomènes à une musicologie générale des traditions », les lundi et mardi, 19 et 20 juin 2006 à la salle Louis ROHBAN – Campus UPA de Hadath-Baabda.

## Thématique du colloque

La musicologie, ou étude scientifique du phénomène musical, selon des approches diachroniques, propres à la musicologie historique, et synchroniques, propres à la musicologie systématique, a beaucoup évolué au cours des dernières décennies, notamment dans le sens du décloisonnement disciplinaire et de l'intégration de nouveaux outils analytiques, permettant, à terme, la validation du concept de « musicologie générale ».

Les traditions musicales dites sapientielles ou savantes - c'est-à-dire les musiques d'art, à caractère initiatique, dont la systématique, souvent incomplète, est décrite au sein d'une théorie explicite - font partie des bénéficiaires privilégiés de ces nouvelles avancées. Les traditions artistiques orientales étaient, en effet et jusqu'à une date assez récente, les laissées pour compte de l'investigation musicologique analytique. La musicologie occidentale officielle (historique et analytique), centrée sur la musique savante européenne, a longtemps cantonné l'étude des traditions musicales extra-européennes - taxées autrefois de « primitives » - à l'ethnomusicologie, ou étude ethnologique des traditions musicales vivantes. Rejeton de l'ethnologie, l'ethnologie musicale ou « musicologie comparée » a de son côté, et souvent par manque d'outils analytiques spécifiques, longtemps limité son approche des musiques traditionnelles aux seules catégories sociologiques et culturelles, se concentrant sur les traditions populaires. Délaissées par la musicologie systématique et hormis les travaux pionniers de quelques orientalistes férus de musique, souvent lacunaires du point de vue de la musicologie analytique, les traditions musicales artistiques orientales n'eurent pas droit cité dans la réflexion musicologique historique avant le dernier tiers du XX$^{e}$ siècle.

À présent, les mentalités ayant évolué vers plus d'ouverture, les outils d'analyse s'étant abondamment développés et les approches épistémologiques s'étant décloisonnées, l'ethnomusicologie, tout en mettant l'accent sur sa composante musicologique analytique et systématique, n'a plus le monopole de l'étude des traditions musicales (artistiques) extra-européennes. Aussi les nouvelles démarches pluridisciplinaires ont-elles forgé des outils d'investigation musicologique historique et systématique, irréductibles à la seule érudition musicale des orientalistes de la première heure, ou encore à une approche ethnographique privilégiant la description de la dimension anthropologique de la musique. Les nouvelles acquisitions musicologiques consistent notamment en l'application de démarches apparentées à la linguistique, comme la sémiotique musicale, ou relevant de la cognition musicale et surtout de la systématique diachronique, ainsi qu'en l'introduction de protocoles de validation scientifique des hypo-

thèses musicologiques. L'émergence d'une nouvelle génération de chercheurs autochtones, formés en Occident à ces nouvelles approches disciplinaires, et la constitution d'une nouvelle génération d'ethnomusicologues qui pratiquent les musiques d'art des cultures étudiées, n'a pas peu contribué à la cristallisation d'un nouveau projet, celui de l'élaboration d'une musicologie générale appliquée au champ des traditions musicales sapientielles de l'Orient. Les nouvelles connaissances relatives à ces traditions ont bénéficié, en retour, à l'approfondissement de l'étude des musiques médiévales européennes apparentées (avec pour première approche les musiques ecclésiales, issues d'un même vivier originel), et ont permis d'insuffler une vitalité nouvelle dans la performance de ces répertoires, antérieurement lyophilisés dans des paléographies musicales ayant perdu leurs clés herméneutiques.

Ce colloque a pour propos de voir comment ces traditions musicales artistiques extra-européennes, antérieurement prisonnières d'un champ aporétique, sont devenues l'un des sujets de prédilection de la musicologie d'avant-garde, du fait même que l'aporie s'est muée en friche à explorer. Au-delà de ce constat, il s'agit de proposer une réflexion épistémologique à propos de cette musicologie générale en gestation qui s'applique d'ores et déjà aux traditions musicales artistiques vivantes de l'Orient.

## Comité scientifique du colloque

Ce colloque est supervisé par un comité scientifique constitué des chercheurs suivants : Pr Frédéric BILLIET (Université Paris Sorbonne – Paris IV), Pr Nicolas MEEÙS (Université Paris Sorbonne – Paris IV), Pr François PICARD (Université Paris Sorbonne – Paris IV), Dr Frédéric LAGRANGE (Université Paris Sorbonne – Paris IV), Dr Nidaa ABOU MRAD (Université Antonine), Dr Amine BEYHOM (Université Paris Sorbonne – Paris IV et Université Antonine).
Directeur du Colloque : Dr Nidaa ABOU MRAD.
Rapporteur du Colloque : Dr Amine BEYHOM.

## Programme

Colloque musicologique international

**Traditions musicales au carrefour du systématique et de l'historique**

**Prolégomènes à une musicologie générale des traditions**

***Le lundi 19 juin 2006***

**Séance inaugurale, lundi 19 juin 2006 à 10h00**

**Première séance, lundi 19 juin 2006 à 11h30**

- Président de la séance : Mgr Simon ATTALLAH, Archevêque maronite de Baalbek et Deir al-Ahmar (Liban).

- Mgr Georges KHODR, Métropolite grec orthodoxe du Mont Liban (Liban) : « Approches ecclésiales des notions de tradition et d'art liturgique ».

- Cheikh Chafic JARADI, Directeur de l'Institut des Connaissances sapientielles (Liban) : « Approches islamiques des notions de tradition et d'art religieux ».

**Deuxième séance, lundi 19 juin 2006 à 15h00**

- Président de la séance : Dr Victor SAHAB, Conseil International de la Musique (Liban).

- Père Pr Louis HAGE, Université Saint-Esprit de Kaslik (Liban) : « Approches musicologiques de la tradition musicale syro maronite ».

- Pr Nicolas MEEÙS, Université Paris Sorbonne (Paris IV) (France) : « Fonctions systémiques et fonctions modales ».

- Dr Amine BEYHOM, Université Paris Sorbonne (Paris IV) (France) et Université Antonine (Liban) : « Musiques savantes de l'Orient ou le temps de la reconnaissance ».

**Troisième séance, lundi 19 juin 2006 à 17h30**

- Président de la séance : Pr François PICARD.

- Table ronde « Une musicologie générale des traditions ? » avec tous les intervenants du colloque.

**Concert « Traditions musicales en dialogue », lundi 19 juin 2006 à 20h00 (Chapelle Notre-Dame du Printemps – Campus UPA de Baabda)**

- **Séquences musicales traditionnelles chinoises** à la flûte par François PICARD (France).

- **Séquences musicales ottomanes anciennes** au *kémentché* par Fikret KARAKAYA, Directeur de l'Ensemble BEZMARA (Turquie).

- **Séquences musicales arabes du Moyen Âge au XIX^e^ siècle, séquences musicales ecclésiales médiévales et traditionnelles d'Orient et d'Occident** par l'Ensemble de Musique Classique Arabe de l'UPA (EMCAUPA), avec Nidaa ABOU MRAD : transcription, direction musicale et cordes frottées (vièle à archet médiévale française, *kemānšēh* persan, violon arabe), Mustafa SAID (Egypte) : chant et *'ūd*, Youssef CHÉDID : chant ecclésial maronite, Michael HORANI, chants ecclésiaux byzantin et latin, Hayaf YASSINE : chant et *santūr*, Ghassan SAHHAB : *qānūn*, Ali Wehbé : *riqq*.

***Le mardi 20 juin 2006***

**En marge du colloque : soutenance des mémoires des étudiants en Master Recherche à l'ISM - mardi 20 juin 2006 de 9h00 à 13h30**

**Quatrième séance, mardi 20 juin 2006 à 14h30**

- Président de la séance : Pr Nicolas MEEÙS.

- Pr François PICARD, Université Paris Sorbonne (Paris IV) (France) : « le système modal de l'époque Tang vu par les Song (XI^e^-XIII^e^ siècles) ; l'interprétation des partitions de musique confucéenne ».

- Dr Nidaa ABOU MRAD, Université Antonine (Liban) : « Transcription et performance des mélodies notées au Liban au début de la renaissance arabe par Mīḫā'īl Māššāqa (1800-1888) ».

- Père Pr Elie KESROUANI, Notre Dame University (Liban) : « Approches musicologiques de la tradition musicale syriaque orthodoxe ».

- Dr Marcel AKIKI, Université Antonine (Liban) : « Formules d'onomatopées du chant populaire traditionnel libanais et modèles rythmiques de la tradition musicale savante orientale arabe ».

- M Fikret KARAKAYA (Turquie) : « À propos de l'expérience de l'Ensemble Bezmara et de la revivification de la musique ottomane ».

**Cinquième séance, mardi 20 juin 2006 à 18h00**

- Président de la séance : Dr Amine BEYHOM, Université Paris Sorbonne - Paris IV (France) et Université Antonine (Liban).

- Table ronde « La musicologie au service de la revivification des traditions ? » avec tous les intervenants du colloque.

**Séance de clôture : Conclusions, mardi 20 juin 2006 à 19h30**

- Président de la séance et Directeur du Colloque : Dr Nidaa ABOU MRAD, Université Antonine (Liban).

- Rapporteur du Colloque : Dr Amine BEYHOM, Université Paris Sorbonne - Paris IV (France) et Université Antonine (Liban).

## Recommandations du comité scientifique du colloque

Les discussions de la cinquième séance ont abouti à l'adoption par le comité scientifique du colloque d'une douzaine de recommandations. En voici le texte :

*Suite aux diverses séances du colloque et aux deux tables rondes qui l'ont rythmé, le comité scientifique du colloque a décidé de faire les recommandations suivantes consacrées aux actions d'intérêt commun ou généralisables aux musiques des pays de l'aire géographique concernée. Le comité scientifique souligne que toute action engagée, ainsi que toute recherche effectuée, devra être placée sous le sceau de l'excellence, pour relever le niveau de la recherche musicologique en la matière ainsi que sa réputation.*

*Ces actions sont envisagées pour affermir la coopération initiée entre l'UFR de musique et musicologie de l'Université Paris Sorbonne – Paris IV et l'ISM de l'Université Antonine, et étendre cette coopération, pour le moins de manière informelle, à d'autres institutions de la région visée par le colloque.*

***Les recommandations sont les suivantes :***

1) *Sur le plan de la recherche musicologique : insister sur la méthodologie musicologique analytique dans l'étude des musiques de tradition, en mettant en relief le rôle de la systématique diachronique.*

2) *Inciter à l'usage de plusieurs langues dans l'enseignement, dans la recherche et dans la communication.*

3) *Promouvoir la traduction des documents essentiels à la compréhension des sciences musicologiques dans les langues locales et la mise au point et l'édition, dans un premier temps, de lexiques des termes musicologiques dans ces mêmes langues.*

4) *Encourager l'Université Antonine à publier la revue des « Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen » (RTMMAM), selon un rythme annuel de parution et à consacrer son premier numéro aux actes du colloque ainsi qu'à des publications complémentaires concernant la thématique proposée en son sein.*

5) *Prier l'Université Antonine de créer un site web dédié aux traditions musicales dans le monde arabe et le pourtour méditerranéen, et en faire un portail d'accès aux bases de données sur les recherches en cours ou déjà effectuées en la matière, ainsi que pour les documents et informations collectés grâce aux actions recommandées ci-dessous, en tenant compte des études effectuées ou en cours actuellement et en faisant un bilan préalable de ces opérations :*

    a. *Initier ou étendre les recherches et le classement des instruments de musique de tradition, notamment en recensant les catalogues des musées de la région, ou encore par des appels publics aux populations concernées.*

    b. *Numérisation des archives sonores existantes et leur stockage dans une base de données.*

    c. *Enregistrement, stockage numérique et description préliminaire du répertoire des musiques de tradition, et en faciliter la consultation, de même que pour les archives citées en point b.*

    d. *Numérisation des manuscrits et publications anciennes concernant les musiques de la région et leur mise à la disposition des chercheurs en respect des lois sur la propriété intellectuelle dans le cas de publications plus récentes ou de commentaires ou recherches, et en accord avec leurs auteurs.*

6) *Insister sur l'importance de l'utilisation des méthodes de transmission orale initiatique des musiques traditionnelles, et sur l'emploi des technologies nouvelles, notamment le multimédia et les vidéoconférences, pour la documentation et la transmission du savoir.*

7) *Favoriser la création de formations de musiques traditionnelles dans une structure permettant l'expression de toutes les spécificités de la musique traditionnelle, notamment l'improvisation, notamment collective.*

8) *Encourager la restauration et la remise en pratique des instruments anciens de musique de la région concernée.*

9) *De manière générale, le comité scientifique recommande la création d'un réseau de chercheurs en musicologie dans le domaine des musiques de tradition dans le monde, et le raffermissement de la coopération entre les institutions concernées par ces recherches, particulièrement entre le ministère de la Culture au Liban, le Conseil International de la Musique, l'Académie Arabe de Musique, l'Université Antonine et l'Université Paris Sorbonne – Paris IV, et d'étendre cette coopération dans les faits aux institutions concernées par la thématique proposée dans le monde arabe en général et dans d'autres pays du pourtour méditerranéen ou des musiques de tradition dans le monde en général.*

10) *Favoriser la mise au point de logiciels et programmes informatiques musicaux, à l'instar des séquenceurs, analyseurs, et logiciels de notation, outils VST, etc., permettant d'inclure en particulier les intonations zalzaliennes dans la structure musicale élaborée avec l'aide de ces outils. Ce domaine d'action nécessite une collaboration de longue haleine avec des informaticiens compétents, y compris avec les programmeurs originaux de logiciels existants, et/ou avec des laboratoires spécialisés.*

11) *Encourager l'intégration des technologies dans le domaine de la recherche sur les musiques de tradition et de leur revivification, notamment au moyen des coopérations avec des laboratoires spécialisés et avec des institutions spécialisées.*

12) *Mise au point de méthodes alternatives d'analyse et de compréhension des musiques vivantes autochtones notamment européennes et y compris les musiques médiévales pour ces dernières, sur la base des outils développés ou à développer en systématique diachronique et en analyse zalzalienne.*

# Annexes

## Allocutions prononcées au cours de la séance d'ouverture

### Allocution du Père Fady FADEL
### Secrétaire Général de l'UPA

Après seize mois de négociation et de rapprochement des points de vue, nous entamons aujourd'hui l'étape officielle d'annoncer et de signer un partenariat et une coopération internationale entre l'Université Antonine d'un côté et Paris IV la Sorbonne de l'autre, dans le domaine de l'enseignement et de la recherche en Lettres et Sciences humaines, et plus spécifiquement, en Musique et Musicologie.

Or parler de coopération internationale à l'ère de la globalisation c'est se rendre compte qu'il s'agit de deux phénomènes sociaux majeurs, deux grandes mutations postmodernes. La raison de ces deux phénomènes contemporains se trouve, nous semble-t-il, dans le fait que nos sociétés sont désormais organisées autour de la production de savoirs, qu'elles ont glissé d'un mode de développement industriel à un mode de développement communicationnel et - conséquence directe - que ce ne sont plus les biens industriels mais bien les nouveaux savoirs qui constituent la force motrice de l'activité économique et sociale et ces nouveaux savoirs définissent la capacité d'innovation de nos sociétés. Ce faisant, le savoir change de statut et devient un bien qui s'échange, s'exporte et s'importe comme tout autre produit. Les conséquences pour le monde universitaire sont majeures. Qu'il suffise de rappeler ici que, dans cette société du savoir, les universités ont perdu le monopole de la production et de la diffusion de ces savoirs, que la présence d'autres acteurs qui ont désormais eux aussi cette capacité de production débouche sur de nouveaux partenariats ou de nouvelles alliances universités/institutions/entreprises et que, enfin, cela conduit à une réorganisation des activités de recherche dans le monde universitaire autour d'activités directement transférables et rentabilisables dans le monde de l'économie aux dépens de celles centrées sur le temps long et à impact économique différé. En d'autres termes, ces mutations sont potentiellement porteuses de nouveaux modes de fonctionnement, de nouvelles tensions et fractures dans le monde universitaire dont il importe de prendre la mesure exacte.

En matière de coopération internationale et dans son nouveau partenariat avec l'Université Paris Sorbonne - Paris IV, l'Université Antonine souhaiterait réaliser les objectifs suivants :

Le premier objectif est de développer, au delà de l'ouverture aux réalités internationales, une compétence permettant à nos jeunes diplômés d'assurer des responsabilités dans un environnement fortement internationalisé.

Les composantes principales de la compétence recherchée sont :

Une bonne maîtrise des langues ; une capacité à communiquer, à s'exprimer, à évoluer efficacement dans les réseaux de communication internationaux. A cet effet, la formation à l'UPA tente d'apporter : la capacité à apprendre des autres et l'ouverture culturelle nécessaire pour comprendre et éviter les antagonismes irrationnels ; l'aptitude au travail en réseau malgré les différences d'approche et les difficultés de communication ; troisième composante de la compétence est la capacité à gérer la complexité, l'ambiguïté et l'imprécision des communications ; cela suppose : l'imagination et la créativité dans la découverte des solutions pratiques ; l'indépendance et la capacité à travailler de manière autonome.

Le second objectif est l'internationalisation de l'UPA, ce qui l'oblige à se comparer aux meilleurs et à progresser. Elle implique au moins :

- d'expliquer et de défendre la qualité de ce qui est fait et proposé dans le modèle éducatif de l'UPA ;

- de consolider les courants de formation d'étudiants libanais en France et d'étudiants français au Liban ; le troisième objectif est de conduire nos étudiants à intégrer la dimension internationale dans leurs activités, et ce à travers :

- l'accueil dans nos formations d'étudiants français inscrits dans leur université d'origine, en l'occurrence Paris IV,

- l'organisation de stages d'immersion et voies d'approfondissement de nos cadres et étudiants à Paris, dans le cadre des programmes de Formation à/par la Recherche.

Le quatrième objectif est d'œuvrer avec notre nouveau partenaire à promouvoir la Recherche au sein de notre jeune Université et d'agir en fonction de cette ligne directrice. Il s'agit :

1- d'intégrer les matières de processus de recherche dans le cursus de premier et second cycles ;

2- de consolider notre DEA en Musique et Musicologie, et ce en le faisant reconnaître par notre Partenaire. Cela permettra aux étudiants distingués de poursuivre leur thèse à l'Université Paris IV.

3- de contribuer au financement des travaux de recherche des cadres et des doctorants ;
4- d'nstaurer la co-direction pour un passage vers la co-tutelle ;

5- de renouveler continuellement le programme de formation en fonction des avancées et des acquis de la Recherche ;

6- et pourquoi pas, de commencer à travailler sur la fondation d'École doctorale Transnationale à moyen terme, en passant par la fondation de laboratoires de recherche à court terme, à l'instar de notre perspective en Sciences de l'Ingénieur en Informatique et Télécommunications et en Sciences du Sport.

Excellences,
Mesdames et Messieurs,

Chers collègues,

Comme vous le constatez, ces objectifs nous portent à considérer que nous ne sommes qu'au début de ce partenariat, mais tous ambitieux, enthousiastes et déterminés à le faire fructifier et à le mener à son terme, c'est-à-dire au développement durable de la culture et de la science.

L'ouverture à l'international n'est point étrange à l'action de nos partenaires de la Sorbonne, Paris IV en France et désormais aussi appelés Abou Dhabi 1 aux Émirats Arabes Unies. Chers partenaires de Paris IV et de Abou Dhabi I soyez la bienvenue au Liban et à l'Université Antonine, terre d'accueil et de rayonnement de la culture, de la science et de la francophonie.

Merci et bonne continuation.

## Allocution du Père Antoine RAJEH
## Recteur de l'UPA

Excellence M le ministre,

Mesdames et Messieurs

Dans cette grande réunion musicologique hautement spécialisée, nous, profanes, avons à peu près le rôle que Pythagore assignait au philosophe, celui de contempler - la contemplation étant cette posture de l'esprit où l'entendement s'adonne aux caprices de la sensibilité, à ses séismes émotionnels et ses extases esthétiques avant de se ressaisir pour la solidifier en concepts et théories. Là où les chercheurs trouvent et les analystes prouvent, nous auditeurs nous contenterons de ce qui s'éprouve.

Pourtant, les contemplateurs que nous sommes jouissent d'un autre privilège celui de mesurer, de l'extérieur, l'éclat et l'impact de la rencontre de toutes ces expériences et qualifications musicologiques représentées par ses Excellences Révérendissimes et Messieurs les conférenciers et instrumentistes, venant de Paris, Belgique, Turquie, Jordanie, Syrie, Egypte et du Liban certainement, autour d'un sujet épineux bien que très prometteur.

En effet, quoique peu qualifiés pour entrer dans les méandres techniques des problématiques étudiées dans ce colloque, nous sommes à même d'entrevoir le frottement démiurgique entre l'outillage analytique forgé en Occident, et les traditions musicales d'Orient, fraîchement amnistiées de leur délit d'altérité. Ces traditions que l'européocentrisme culturel avait délaissées dans les ténèbres externes des « musiques primitives », et qui ont accédé depuis quelques décennies seulement au droit à l'étude systématique, ne sont plus conçues comme des curiosités archéologiques ou anthropologiques, elles attirent vers leurs profondeurs vierges les meilleures énergies du domaine.

Et voilà le grec et le sémitique qui s'affrontent, se contaminent, s'exposent tous les deux aux merveilles hasardeuses de l'extériorité, manière de dire que la rencontre des deux rives de la Méditerranée a d'autres options que les croisades et les contre croisades.

Les traditions orientales dont les caractères mélodiques, rythmiques, formels et stylistiques n'ont évolué que très lentement, constituent aux yeux de la musicologie comparée des survivances médiévales, par contre, elles constituent, à nos yeux, bien plus qu'un anachronisme. Elles concrétisent une autre conception du temps que celle d'un Cronos dévorant ses enfants, elles portent l'empreinte de l'esprit qui les produisit. Cet esprit indifférent aux dichotomies caïnesques du sacré et du profane, et dont l'émotion esthétique et notamment musicale se couronne par l'incantation « ALLAH ! », égrène son histoire spirituelle pianissimo, loin des vertiges et galops de sa politique, qui n'est sienne que par intérim.

Le grec est explorateur, le sémitique est pèlerin. La mesure des parcours ne peut être la même qu'au prix de dénaturer ce qu'on mesure.

Mesdames et Messieurs,

C'est avec beaucoup de joie et une fierté que je ne saurai dissimuler que nous signions aujourd'hui une convention de coopération avec l'UFR de Musique et de Musicologie de l'Université Paris Sorbonne (IV) qui soutiendra un chantier de recherches communes dans le domaine.

Qu'il me soit permis d'exprimer haut et fort notre reconnaissance pour son Excellence le ministre de la culture Dr Tarek MITRI pour le soutien inappréciable qu'il a dispensé à notre colloque, couronné aujourd'hui par sa participation personnelle à cette séance d'ouverture.

Je profite également de l'occasion pour remercier les responsables de notre Institut supérieur de musique, le cher Directeur Dr Nidaa ABOU MRAD et ses collaborateurs les illustres professeurs que je salue chaleureusement. Cet institut occupe dans notre université ainsi que parmi les facultés de musique et de musicologie au Moyen-Orient un statut assez particulier grâce à leurs efforts. Merci aussi aux responsables des facultés et instituts des autres Universités consoeurs, aux illustres conférenciers et intervenants ainsi qu'à tous les participants.

## Allocution du Pr Nicolas MEEÙS
## Directeur adjoint de l'École doctorale (Paris IV)
## Responsable de la formation doctorale en musicologie

Monsieur le Ministre de la Culture,

Père Recteur de l'Université Antonine,

Au nom du Professeur Jean-Robert Pitte, Président de l'Université de Paris Sorbonne, au nom du Professeur Frédéric Billiet, Directeur de l'UFR de Musique et Musicologie, en mon nom person-

nel, comme Directeur Adjoint de l'École doctorale « Concepts et Langages » et comme responsable des Études doctorales en musicologie, au nom de tous mes collègues, je tiens à vous dire notre profonde satisfaction de voir aboutir aujourd'hui le projet de convention entre nos universités, qui sera signée dans quelques instants, et sa concrétisation immédiate dans le colloque « Traditions musicales au carrefour du systématique et de l'historique » qui suivra.
Le Père Luc, mon compatriote et, à 96 ans, probablement le doyen d'âge de la communauté des pères antonins de Beyrouth, à qui je mentionnais la signature de cette convention entre l'Université Antonine et l'Université de Paris Sorbonne, m'a répondu avec humour : « Quel honneur pour la Sorbonne ! ». Il ne croyait pas si bien dire. Cette convention fait honneur à nos deux universités. Pour une université aussi ancienne que la Sorbonne, s'associer à une université aussi jeune et dynamique que la vôtre, c'est se redonner les moyens de la jeunesse, de la participation à une aventure commune de recherche scientifique. La convention vise plus particulièrement la collaboration entre l'UFR de Musique et Musicologie de l'Université de Paris Sorbonne et l'Institut Supérieur de Musique de l'Université Antonine. Elle ouvre, pour nous en Sorbonne, un champ de recherche nouveau, celui des musiques modales orientales, que nous n'aurions pas pu aborder sans l'aide et l'expertise des chercheurs libanais. Elle ouvre pour nos étudiants, ceux des deux universités, la possibilité de participer à un vaste chantier de recherche collective dans l'un des domaines les plus fascinants de la musicologie d'aujourd'hui. C'est une occasion rare en sciences humaines. Je voudrais préciser que cette convention n'est pas qu'un vœu pour une collaboration future : il s'agit plutôt de confirmer, dans l'engagement solennel signé aujourd'hui au plus haut niveau de nos institutions, une coopération déjà en cours, concrétisée par des participations à des journées d'études et par des publications. Le colloque qui s'ouvre aujourd'hui en est sans doute, jusqu'ici, la manifestation la plus importante ; mais ce n'est ni la première, ni la dernière. Je terminerai en remerciant ceux qui ont été les chevilles ouvrières de ce colloque : le Professeur Frédéric Billiet, qui serait ici aujourd'hui à ma place si ses charges de Directeur de l'UFR de Musique et Musicologie ne l'avaient retenu à Paris, et surtout le Dr Nidaa Abou Mrad, Directeur de l'Institut Supérieur de Musique, et son collaborateur le Dr Amine Beyhom.

## Allocution du Dr Victor SAHAB
## Vice–Président du Conseil International de la Musique

L'UNESCO a récemment adopté le texte de la Convention de Protection et de Promotion de la Diversité des Expressions Culturelles, lors de sa dernière assemblée générale a Paris, le 21 Octobre 2005. De fait, 148 états membres votèrent pour la Convention, tandis que 4 s'abstinrent, et que seulement deux états votèrent contre, en l'occurrence les États-Unis d'Amérique et Israël. Ce vote montre à quel point la diversité culturelle constitue un sujet d'unanimité presque universelle, et combien est difficilement défendable l'attitude de refus de la protection et de la promotion de cette diversité.

Malgré cette unanimité, malheureusement peu d'états dans le monde, en tout cas dans le monde arabe, se préoccupent de mettre en vigueur la logique de cette convention internationale. En revanche, l'événement de ce jour va totalement dans le sens du respect par le Liban de l'esprit du 21 octobre 2005. En effet et d'abord : la convention de coopération interuniversitaire que l'Université Antonine va signer avec l'Université Paris Sorbonne (Paris IV), sous le haut patronage du Ministre libanais de la Culture, et qui porte sur le développement de l'enseignement universitaire et de la recherche musicologique en matière de traditions musicales méditerranéen-

nes et péri-méditerranéennes, constitue, à cet égard, une initiative très significative sur le plan institutionnel académique.

De même, cet important colloque, avec les avancées scientifiques et culturelles qui s'y annoncent, en vue de la fondation d'une musicologie générale des traditions et de revigoration des traditions musicales, constitue un événement fondateur dans la logique de la Convention de Protection et de Promotion de la Diversité des Expressions Culturelles. Le fait que la musicologie contemporaine, en rejetant les carcans hérités de l'époque coloniale, prenne désormais pleinement en compte les musiques savantes du monde, dans leur diversité, et propose leur étude selon des schémas cognitifs adaptés à leurs systèmes spécifiques, constitue, à lui seul, un événement qui fera date dans l'histoire de la discipline musicologique. Que les dignes représentants de la musicologie et de l'ethnomusicologie francophones ici présents soient salués pour cette avancée.

Les retombées de celle-ci sont en tout cas prometteuses pour le projet culturel musical au Liban, dans le monde arabe et, plus largement, en Orient. La formation des musiciens, des musicologues, des éducateurs de la musique, dans ce pays et dans cette région, a trop longtemps périclité en raison de la marginalisation des normes traditionnelles régissant la pratique et la théorisation des musiques locales, et ce, en raison d'une acculturation galopante, à forts relents commerciaux synergiques de la globalisation financière et économique. L'élaboration de schémas musicologiques nouveaux et pertinents pour mieux comprendre ces normes traditionnelles d'un point de vue théorique et afin de les appliquer à la pratique musicale, constitue le préalable obligé à la revigoration des traditions locales et régionales, condition de la diversité culturelle musicale souhaitée dans le concert des nations, au sein du village mondial en cours de constitution. C'est apparemment l'ambitieux projet de l'Institut Supérieur de Musique de l'Université Antonine, qui s'exprime à travers l'organisation de ce colloque.

Le Conseil International de la Musique, affilié à l'UNESCO, en vous apportant son plein soutien moral, place ses espoirs quant au développement musicologique et musical du Liban, dans de telles initiatives qui s'inscrivent dans la perspective de diversité, de rigueur et d'authenticité, qu'il poursuit sur le plan international.

## Allocution du Dr Kifah FAKHOURY
## Secrétaire Général de de l'Académie Arabe de Musique

راعي المؤتمر معالي وزير الثقافة الدكتور طارق متري

رئيس الجامعة الأنطونيّة البروفسور الآب أنطوان راجح

ممثل جامعة باريس الرابعة - السوربون البروفسور نيكولا ميوس

مدير المعهد العالي للموسيقى في الجامعة الأنطونية مدير المؤتمر الدكتور نداء أبو مراد

العلماء أعضاء المؤتمر

الحضور الكريم

تشهد السنة القادمة 2007 مرور ثلاثة أرباع القرن على أول مؤتمر دولي للموسيقى العربية عقد في القاهرة سنة 1932. وشهد ذلك المؤتمر سعياً جاداً نحو تأطير تنظير علمي يمكن الركونُ إليه في دراسة الموسيقى العربية وإنجازاتها عبر السنين. يومذاك لم يقتصر المؤتمر على الموسيقيين العرب، صناعاً ومنظرين، بل شمل أيضاً نخبة من علماء الموسيقى الغربيين. وبعد مرور كل هذه السنوات، نشهد اليوم افتتاح مؤتمر دولي جديد يطرح مسألة في غاية الأهمية أختصرها بتساؤل: هل في زمن العولمة وفي زمن المناداة بالحفاظ على تنوع الثقافات الموسيقية في العالم واختلافها يمكن اعتبار علم الموسيقى، أي الموسيقولوجيا، علماً واحداً ثابت المعايير، أم هوعلم مختلف باختلاف طبيعة كل ثقافة موسيقية في العالم؟ بكلام آخر هل هو بمثابة المكيال الواحد الذي يمكن أن تقاسَ به أنواعُ الموسيقى المختلفة في العالم أم لا بد من أن يكونَ لكل ثقافة موسيقية المكيالُ الخاص بها؟

علوم الطب واحدة في العالم وكذلك علوم الهندسة والنفس والاجتماع، أي أن أساس كل علم من هذه العلوم ينطبق على جميع الأفراد والمجتمعات في العالم، فالأمراض في الطب والصروح في الهندسة والاستجابات في علم النفس وسلوك الجماعة في علم الاجتماع تتّبع في المطلق قواعد ونظريات تكاد تكون ثابتة في جميع أصقاع العالم. فمسببات أمراض القلب على سبيل المثال لا الحصر هي واحدة أكان المريض إبن القارة الأمريكية أم الأسيوية أم الأوروبية أم الإفريقية أم كان من الشرق الأوسط الذي اعتدنا عليه أم من الشرق الأوسط الكبير الذي يُرسم لنا.

بناء لما تقدم، فإن التوصل إلى اتفاق موحد بشأن موضوع مؤتمر اليوم قد يبدو مسالةً ممكنةً في الظاهر ولكن التعمق والتشعب في دراسته قد يؤدي إلى جدل خلافي. وكيفما جاءت النتائج فلا بد من المحاولة.

وحتى أبدأ بصب الزيت على النار من أجل المزيد من الإثارة حول نقاش هذا الموضوع الشيق أقول: لقد طوّر الغرب أساليب في التربية الموسيقية انطلقت من طبيعة التراث الموسيقي الغربي، وبالتحديد ذلك الذي ظهر منذ عصر النهضة في أوروبا واستمر حتى اليوم. ومع أن موسيقى الجاز مثلا خرجت من بطن التراث الموسيقي الغربي إلا أن الأساليب المعهودة في تدريس ذلك التراث لم تناسب موسيقى الجاز، واقتضى ذلك من علماء التربية الموسيقية في الغرب استباط أساليب تدريس مغايرة تماماً تتفق مع طبيعة موسيقى الجاز. ويمكنكم أن تتصوروا الهوة التي تنشأ إن طبقت أساليب التربية الموسيقية التي تخدم التراث الموسيقي الغربي على تراث الموسيقى العربية حيث الاختلاف أكبر بكثير بين التراث الموسيقي الغربي والتراث الموسيقي العربي. وهذا

يذكرني بمقولة لا يمكن وزن الذهب بالميزان الذي يستخدم في وزن الحنطة. وأرجو ألا يفهم بأنني أشبه التراث الموسيقي الغربي بالذهب والتراث الموسيقي العربي بالحنطة أو العكس بالعكس.

إننا في المجمع العربي للموسيقى التابع لجامعة الدول العربية نؤمن بأن الباحث الموسيقي العربي هو الأولى اليوم بكتابة تاريخ الموسيقى العربية التي سبقه إلى كتابتها عدد من المستشرقين الذين ربما وقعوا عن قصد أو غير قصد في أخطاء أساءت إلى هذا التاريخ. ترى هل يُنصَفُ تاريخ الموسيقى العربية لو اعتمد المؤرخ الموسيقي العربي التقنيات العلمية نفسها التي اعتمدها المستشرقون في السابق أو أي مستشرق اليوم؟

ما من شك بأن الاطلاع على التجربة الغربية في تأريخ التراث الموسيقي الغربي يفيد ولا شك في إثراء التجربة العربية التي تستهدف تأريخ التراث الموسيقي العربي، شريطة الاستئناس بها فقط وعدم نسخ أي من أجزائها. وفي اعتقادي بأن مشاريع من مثل التوقيع على معاهدة التعاون بين الجامعة الأنطونيّة وجامعة باريس الرابعة – السوربون تعزز تبادل الخبرة على أساس التكافوء والنِّدية.

يهمني أن أعلمكم بأننا في المجمع العربي للموسيقى نثمن غالياً معاهدة من هذا النوع ومؤتمراً جدياً ورصيناً كهذا المؤتمر، والأمل أن تحقق مخرجات المعاهدة والمؤتمر إضافة علمية أكاديمية وعملية فنية تعزز موقع التراث الموسيقي العربي في فسيفساء موسيقى العالم وتكون مادة تنتناولها بالتحليل والتقويم ورسم توجهات المستقبل عندما نرصد في السنة القادمة إنجازات 75 سنة مضت على انعقاد أول مؤتمر دولي اختص بالموسيقى العربية.

## Présentation du colloque par Dr Nidaa ABOU MRAD
## Directeur de l'ISM-UPA

Le titre de ce colloque est trompeur, car il laisse entrevoir des spéculations complexes sans prise sur la réalité, au vu de la gravité de la situation de la musique au Liban et dans le monde arabe. Face à une pratique musicale assujettie aux normes du marché, de la globalisation et de la trans-culturation, face à des médias voués à la formation des vedettes, au culte de l'ego, face à des stratégies pédagogiques scolaires tournant le dos à la culture, il est légitime de s'interroger sur la pertinence d'un discours sur la tradition, voire de tout acte réflexif sur la musique. Plutôt que de cultiver la résignation, le propos implicite de ce colloque est d'envisager une stratégie alternative. Qu'il s'agisse de vouloir établir un état des lieux, ou de proposer des schémas d'analyse ou des normes régulant l'enseignement et la pratique des musiques d'art, la musicologie, ou l'étude scientifique du phénomène musical, constitue un outil privilégié à ce titre. Autrefois centrée et modélisée sur la musique savante européenne, selon les axes diachronique de la musicologie historique et synchronique de la musicologie systématique, cette discipline a

récemment évolué, notamment dans le double sens de l'intégration de nouveaux outils scientifiques et de l'élargissement de son champ d'investigation analytique aux traditions musicales artistiques extra-européennes qui étaient la chasse gardée de l'ethnologie et de l'orientalisme. Le premier axe de ce colloque consiste à contribuer à la formulation du projet de musicologie générale des traditions, en tant que composante de la musicologie générale en cours de constitution en Occident. La question des universaux en musique, inhérente à toute réflexion sur la notion de musicologie générale, est appelée à être envisagée sous un jour nouveau. La remise en exergue des interconnexions médiévales méditerranéennes des systèmes musicaux orientaux et occidentaux, permet, en effet, de révéler des similitudes qui enrichissent les investigations de la systématique diachronique. Ces notions seront débattues au cours des séances de la première journée du colloque.

De plus, cette focalisation favorise la synergie dans l'entreprise de revivification des musiques anciennes, les praticiens occidentaux profitant de la survivance des schémas communs anciens au sein des traditions vivantes des Orientaux et ces derniers appliquant à leur propre pratique la rigueur et la quête de l'authenticité cultivées chez leurs confrères occidentaux. Aussi le deuxième axe de ce colloque, développé en seconde journée, consiste-t-il à réfléchir sur la contextualisation musicologique des dynamiques de relance de la pratique des traditions musicales artistiques. Il faut opérer, à cet effet, une distinction entre traditions réitératives et traditions initiatiques, les premières reproduisant les modèles hérités à l'identique, tandis que les secondes proposent des schémas de production de nouvelles réalisations à partir des paradigmes inhérents aux modèles véhiculés et ce, en vertu d'une norme transcendante. Si, dans le domaine musical, les premières sont strictement tributaires du sociologique, les deuxièmes survivent aux mutations de cet ordre. Tant que la chaîne initiatique n'est pas brisée et que la volonté de relance est exprimée, animée par le souffle de l'Esprit, de telles traditions peuvent se développer contre vents et marées. L'Institut Supérieur de Musique de l'Université Antonine a, depuis cinq ans, axé son travail d'enseignement universitaire et de recherche sur les traditions musicales artistiques, sacrées et profanes, du Proche-Orient. Cette quête est allée à la rencontre des nouvelles orientations de l'UFR de Musique et Musicologie de l'Université de Paris Sorbonne, en direction des musiques monodiques modales. La convention de coopération interuniversitaire qui va lier ces deux parties, trouve sa première application publique dans ce colloque. Celui-ci est le fruit des nouvelles orientations de l'Université Antonine en faveur du développement de la recherche scientifique fondamentale, suivant les directives du Père Recteur Antoine Rajeh et sous l'impulsion du Père Secrétaire Général Fady Fadel, avec l'appui du Père Administrateur Raymond Hachem.

Je dois noter l'apport crucial de mon collègue Amine Beyhom (Rapporteur du colloque) à la conception et à la préparation de cette manifestation, et ce, en étroite coopération avec les Professeurs Frédéric BILLIET, Nicolas MEEÙS et François PICARD, de l'Université de Paris Sorbonne, qui ont généreusement contribué à la réalisation de ce projet qui est tributaire de la participation de musicologues et de musiciens venant de sept pays. Autour des trois professeurs précités s'est constitué le Comité Scientifique qui a pour responsabilité la supervision de l'édition des textes du premier numéro de la Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen (RTMMAM), consacré à la thématique du présent colloque et qui paraîtra fin 2006 aux Publications de l'Université Antonine.

En somme, ce colloque, placé sous le haut patronage du Ministre de la Culture, loin de se perdre dans des spéculations inutiles, proposera des pistes concrètes en vue du redressement de la situation musicale de cette région du monde.

# Allocution de SEM Tarek MITRI
# Ministre de la Culture

Les enjeux véritables de cette réunion scientifique n'apparaissent pas de prime abord. Il faut, pour ce faire, en lire et souligner le sous-titre : « Prolégomènes à une musicologie générale des traditions », en se rappelant le poids pris autrefois par d'autres « Prolégomènes » chez l'un des précurseurs arabes des sciences humaines au Moyen Âge, Ibn Khaldūn. Aussi est-il permis de se réjouir que d'aucuns envisagent au Liban de proposer une nouvelle formulation d'une discipline scientifique vieille de cent vingt ans, mais dont les racines remontent à l'Antiquité et se sont affermies dans la période faste de la science arabe.

Lorsque Guido Adler, faisant suite à de nombreux théoriciens occidentaux de la musique, exposait en 1885 le programme fondateur de la musicologie moderne, son propos était bien évidemment centré sur la musique savante européenne, à une époque où l'Orient musical, y compris dans sa composante ottomane, connaissait sa période de décadence. L'influence cruciale exercée sur la genèse de la musique savante médiévale européenne, d'abord, par les traditions musicales ecclésiales du Proche-Orient, ensuite par la musique artistique arabe, de même que les contributions des savants travaux des philosophes et des musicographes musulmans - tels que Farābī, Avicenne et Urmawī - à l'élaboration d'un discours pertinent sur la musique, était à cette époque tombée dans l'oubli, y compris en Orient.

Hormis les travaux exceptionnels, et authentiquement musicologiques, du Libanais Mīḫā'īl Māššāqa (1800-1888), le discours musicographique des Orientaux était devenu tout sauf scientifique. Si les traditions musicales des pays arabes ont connu une phase de renaissance à la fin du XIX$^{e}$ siècle et au début du XX$^{e}$ siècle, cette dynamique s'est néanmoins cantonnée à la pratique musicale et n'a pas abouti à une véritable tentative de compréhension et de théorisation des systèmes mélodiques, rythmiques et poïétiques (c'est-à-dire des processus créatifs), chez les musicographes arabes. À défaut, le XX$^{e}$ siècle a vu l'essor d'un processus d'acculturation moderniste et occidentalisant qui a résulté en une marginalisation de la pratique des traditions musicales du monde arabe.

Le résultat direct de ce processus est que les musicologues et ethnomusicologues occidentaux, lorsqu'ils ont commencé à s'intéresser de plus près à nos traditions musicales, ont eu du mal à se repérer dans le magma difforme des pratiques acculturées et des théories locales de la musique. Aussi était-il compréhensible que le discours musicologique officiel occidental, même dans ses études sur les musiques non européennes de tradition, soit resté, pendant près d'un siècle, centré sur la musique savante européenne et ait proposé celle-ci comme prototype de toute connaissance réellement scientifique de la théorie de la musique. On aurait pu penser qu'un point final fût mis à l'histoire des traditions musicales du monde arabe, avec l'hégémonie commerciale de la World Music et de ses succédanés locaux, avec la suppression de l'enseignement musical traditionnel oral et initiatique des sections orientales des conservatoires publics du monde arabe et son remplacement par des systèmes arbitraires, mal occidentalisés, sous couvert d'académisme. En somme, avec le triomphe d'une idéologie sacrifiant sur l'autel du modernisme toute velléité de continuité culturelle dans cette région du monde. C'était oublier qu'une tradition initiatique se prête difficilement à l'exercice de l'enterrement, tant que, quelque part, un maître continue à la transmettre à un disciple.

Les éléments de la revivification attendue des traditions musicales du Proche-Orient se trouvent encore à portée de main. Il ne s'agit pas, en effet, d'une pratique traditionnelle abandonnée depuis

plusieurs siècles, comme c'est le cas pour la musique médiévale européenne. Les modèles sont encore vivants au Proche-Orient, même pour la musique savante arabe profane encore véhiculée par d'excellents documents d'archive et par quelques maîtres vivants et actifs, nonobstant leur marginalisation par des systèmes aveugles de production et d'enseignement. Le travail pionnier entrepris depuis cinq ans à l'Institut Supérieur de Musique de l'Université Antonine, ainsi qu'au Département de Musique Savante Arabe de l'École de Musique des Pères Antonins, et visant précisément à la relance des pratiques musicales traditionnelles sacrées et profanes du Proche-Orient, selon leurs normes initiatiques, est, de ce point de vue, exemplaire. Par sa volonté de contribuer à la production d'un nouveau discours musicologique, véritablement scientifique et respectueux de ces mêmes traditions, et issu des recherches d'une nouvelle génération de chercheurs formés aux méthodes d'avant-garde de l'Occident, cette institution est à même aujourd'hui de proposer un dialogue équilibré à des musicologues occidentaux ouverts à une démarche systématique et non ethnocentriste, notamment dans le cadre d'une revivification des traditions médiévales occidentales dans leur relation avec nos traditions vivantes. Tout est donc désormais en place pour permettre l'émergence d'une nouvelle musicologie générale des traditions.

Le Ministre libanais de la Culture ne peut que saluer l'initiative prise par la jeune et dynamique institution universitaire antonine de construire un solide pont scientifique avec la plus vénérable des institutions universitaires de la planète, fondée en 1267 par le chanoine Robert de Sorbon. La convention de coopération interuniversitaire qui va être signée, à présent, trouve sa première réalisation exemplaire dans ce colloque international à caractère fondateur pour une discipline que nous souhaitons voir développée au Liban et dans le monde arabe, gage de la relance de la pratique des traditions musicales. Ces traditions certes prennent leurs racines dans le passé, mais, du fait même de leur caractère initiatique et sapientiel, sont appelées à porter les germes du renouvellement à venir de notre paysage musical. Je déclare ce colloque ouvert !

## *Textes prononcés et fournis sur un support écrit[1] par les participants aux séances du colloque, et ce, à l'exclusion des communications qui ont été transformées en articles scientifiques et qui sont publiés en première partie du premier numéro de la RTMMAM*

Les textes suivants figurent d'après l'ordre de leur présentation au cours du colloque.

## Présentation de la première séance du colloque par Monseigneur Simon ATTALLAH, Archevêque maronite de Baalbek et Deir al-Ahmar

La notion de tradition est au centre de la thématique de ce colloque. Or, la dimension musicale ne saurait en être pleinement perçue, notamment dans cette région du monde, sans faire appel au cadre culturel et spirituel de référence, c'est-à-dire le domaine du sacré. Même les traditions musicales profanes sont en effet perçues en fonction des catégories normatives du fait religieux, ce que l'anthropologie culturelle n'a eu de cesse d'affirmer.

La tradition propose, en tout cas, une vision objective des phénomènes auxquels elle s'applique, en ce sens que ses normes tirent leur validité de la transcendance de leur référent, par rapport à ces mêmes phénomènes, et ce, en contraste par rapport à la subjectivité immanente développée par l'individualisme moderniste. Certes, cette transcendance s'affirme d'une manière plus radicale, lorsque la tradition est de type initiatique. Il faut opérer à ce titre une distinction préalable entre tradition de réitération et tradition d'initiation, autrement dit, entre deux processus fortement différenciés, celui qui vise à une réplication à l'identique des modèles et celui qui mène à la production de nouveaux modèles, à partir de prototypes hérités, selon un schéma initiatique et en vertu d'une revivification spirituelle soutenue.

Toute tradition spirituelle est initiatique, nonobstant les tournures sclérotiques que peuvent prendre certains aspects institutionnels des religions, lorsque le souffle du Saint-Esprit n'y est plus entendu. C'est précisément le propos des deux communications, qui font le propre de cette séance, de mettre en exergue cette acception régénérative de la tradition, dans le contexte du christianisme et de l'islam, qui n'est pas sans souligner l'expérience mystique qui en constitue la forme privilégiée. C'est en ce sens que la musique peut apparaître comme un support de cette quête spirituelle, voire, comme une de ses éventuelles expression.

Cependant et sans s'appliquer exclusivement aux traditions musicales religieuses, la notion sacrale de tradition permet d'envisager une sorte de modélisation des traditions musicales sacrées et profanes, dans la mesure où la dialectique tradition réitérative/tradition initiatique n'est pas l'apanage exclusif du domaine sacral. Le schéma de l'innovation endogène à partir des traditions musicales peut précisément s'appuyer d'une manière paradigmatique sur la notion de tradition

[1] Jusqu'au mois d'avril 2007.

initiatique et sapientielle, en tant qu'alternative positive, car créatrice, à l'arbitraire de l'idéologie moderniste et globalisante qui menace la diversité et la richesse culturelles du monde.

La première communication est présentée par Monseigneur Georges Khodr, Métropolite grec orthodoxe du Mont Liban et théologien de renom. Elle est intitulée : « Approches ecclésiales des notions de tradition et d'art liturgique ».

La seconde communication est présentée par Cheikh Chafic Jaradi, Directeur de l'Institut des Connaissances sapientielles.

## Communication du Cheikh Chafic JARADI, Directeur de l'Institut des Connaissances sapientielles (Liban)

« Approches islamiques des notions de tradition et d'art religieux »

التجربة الروحية بين الناي والصوفي

الشيخ شفيق جرادي، رئيس معهد الدراسات الحكميّة - لبنان

إن بالإمكان لمثل هذا الموضوع أن يستغرق في بحث الجانب التاريخي ومتابعة التسلسل التطوري أو التنازلي لسلّم نضج العلاقة بين الدين والموسيقى؛ أو إن شئت فقل بين الدين والفن عموماً والموسيقى بنحو خاص..

كما أن بالإمكان الاستغراق بما اعتاد بعض الباحثين في الحقل الإسلامي ممارسته من بحث أوجه العلاقة بين الانجاز العلمي والحضاري المعاصر وربطه بما كان حاصلاً أو مكتشفاً في عصر الازدهار الإسلامي.. وبما كان يُردُّ عليهم من قبل غيرهم بأن "أوروبا طوال الفترة التي كانت واقعة فيها تحت تأثير الاتصال بالحضارة الإسلامية, عرفت النظام الموسيقي عند المسلمين بشكل فج ومختصر فحسب.

وهذا هو السبب الرئيسي الذي أدى حتى الآن, وربما سيظل يؤدي في المستقبل, إلى استحالة البت بصورة قاطعة في الجدل العلمي الدائر حول موضوع تأثير الموسيقى الإسلامية في أوروبا" [1].

مستكشفين عبر ذلك الدور الذي لعبه الكندي (ت: 260 هـ/ 873 م), والدور الذي لعبه الفارابي (339هـ /950م), وأبو علي بن سينا (ت: 428هـ/ 1037 م), والأرموي (ت: 693/ 1294م)

[1]– جوزيف شاخت, تراث الإسلام (عالم المعرفة) ص 228.

الذي ذهب الباحثون إلى أنه أول منظّر موسيقي مهم.. وقد وضع الأرموي "أساس المدرسة المنهجية الموسيقية" [2]..

إلا أن شغلنا هنا ليس ضمن إطار العمل التاريخي.. وإن كان لما حصل وأنجز في التاريخ تأثيراته, من حيث التعرف إلى المنطلقات والقواعد والأعمال والممارسات الموسيقية التي بنت عُمدة العمل الموسيقي تأثيره الخاص الذي يمكننا من فهم جدلية العلاقة بين التقليد الفني أو الموسيقي من جهة, والتجربة الإنسانية الدينية من جهة أخرى..

كما أنني لن أستغرق كثيراً بالكيفية الشرعية التي عالج فيها علماء المسلمين مسألة الموسيقى والغنا.. وإن كان لها كما لسابقاتها من أمور مدخلية ما في طرح الموضوع.. إذ يمكن أن نصنّف من خلال هذه المدخلية "الفنون السمعية تصنيفاً هرمياً يأتي على قمته الترتيل القرآني, باعتباره المعيار والنموذج الأولي الذي أدى إلى توحد في سمات البنية العامة للفنون السمعية الإسلامية.. ويتضمن هذا التقسيم للفنون السمعية الإسلامية.. بعداً معرفياً هاماً؛ هو أثر عقيدة التوحيد من خلال كلام الله في الحياة الصوتية وكيف يوجهها وجهة عقيدية عبادية" [3]. ليدخل في التصنيف الأذان والإقامة والتلبية وأهازيج الحرب والإنشاد الديني والمجلس العاشورائي وبعض صور حلقات الذكر الصوفية, بل والحداء كما بعض الأعراس والأفراح.. مما يأخذ هدفية تتعلق بإلهاب الشوق والعشق الإلهي, وإثارة الحمية والثبات والتوكل والرجاء والأمجاد وغير ذلك مما يستحضر ويفعِّل الأحاسيس الدينية الروحية أو تلك المتعلقة بالمناسبات المجيدة أو الحزينة..

لذا فلقد جاءت الفتاوى الشرعية بصورة مجملة هي أقرب لتقييم الموقف عبر النتائج منها لدراسة موضوع النغم بشكل مباشر, فالمرجع الديني الراحل"أبو القاسم الخوئي" يقول: "الغناء حرام إذا وقع على وجه اللهو والباطل, بمعنى أن تكون الكيفية كيفية لهوية, والعبرة في ذلك بالصدق العرفي وكذا استماعه, ولا فرق في حرمته بين وقوعه في قراءة أو دعاء ورثاء وغيرها, ويستثنى منه الحداء, وغناء النساء في الأعراس إذا لم يضم إليه محرم آخر" [1].

أما شيخ مشايخ فقهاء الشيعة الشيخ الأنصاري فيعتبر أن "كل صوت يكون لهواً بكيفيته ومعدوداً من أهل الفسوق والعصيان فهو حرام" [2].

ونستنتج من هذه الآراء جملة أمور منها:

1- إن الموقف السلبي الحاد من الغناء والنغم منشؤه التقليد الذي بني عليه والذي اقترن بمصاحبة النغم للكلمات غيرالمحتشمة أو حرف الكلمات الطيبة عن مسار تأثيرها الإيجابي نحو صور سلبية تشعل نار الشهوة والحرام.

[2]– م.ن. ص 230.
[3]– أسامة القفاش, مفاهيم الجمال, رؤية إسلامية, المعهد العالمي للفكر الإسلامي, ط1, 1996, ص 25.
[1]– منهاج الصالحين, ط15/ 2, 7.
[2]- كتاب المكاسب, ص 37.

2- عدم وجود موقف مخصوص من نوع لحني أو إيقاعي خاص إلا بمقدار ما له من تأثير في العرف الاجتماعي أو التناغم النفسي معه وانجراره لمنحدرات روحية مبعدة عن العلاقة مع قيم الجمال والابداع الإلهي..

3- فتح المنافذ أمام اجتهادات تراعي حفظ المصلحة الدينية من جهة (المقصد الشرعي) ودراسة النغم والموسيقى كفن خاص يشكل موضوعاً بات يشكل تحدياً معرفياً لأصحاب الاجتهاد الديني من جهة ثانية,.. والدراية فيما يؤمّن ملامسة لتجربة دينية في الوسط الاجتماعي كما وللتجربة الروحية للكادحين نحو مقام القرب الإلهي..

وهذا الأخير هو ما دفع بعض الفرق والطرق الصوفية لفتح باب السماع كنافذة معرفية تأتت من تجربة روحية خاصة وصفها البعض بالشطح الصوفي ومثلها أفضل تمثيل جلال الدين الرومي في حياته وطريقته الصوفية.. والتي كان يقابلها الرافضون لها بموقفين:

أولهما: انطلق من نفس معايير التجربة الروحية التي صالح فيها بين المقصد الديني إذ رفض مظاهر الغناء الصوفي والرقص الصوفي. وبين السماع الذي يلهب الروح إذ يحاكي فيها مصدر الفطرة, وتجلي الكلام الإلهي في الحرف القرآني والوجود الكوني, وهو ما نقل عن السهروردي من أنه كان يرى أن السماع الحق هو سماع القرآن حيث يُفسِّر الآية الكريمة [وإذا سمعوا ما أُنزل إلى الرسول ترى أعينهم تفيض من الدمع مما عرفوا من الحق][1] بأنه هو السماع المحكوم لصاحبه بالهداية واللب..

ثانيهما: الموقف البنّي الذي يرى أن درء الشبهات يقضي رفض كل صورة من صور الغناء والنغم, إلا ما خرج تخصصاً من هذه القاعدة بحسب الروايات النبوية..

وبين هذين الاتجاهين يتولد اليوم في حاضنة التجربة الفنية الإسلامية ما فيه رفض لصور النغم الماجن.. وما فيه بنفس الوقت من تبنٍ لصور فنية تتعلق بالقراءة والإنشاد والرثاء, بل والموسيقى التعبيرية والتصويرية إضافة إلى بعض النغم الصوفي الهادئ والذي نبع من التقليد الفني الإيراني، والتركيي وغيرهما.

ونحن هنا سنعنى بشكل أساسي في دراسة العلاقة بين التجربة النغمية والتقليد الموسيقي الصوفي لها.. وبين التجربة الروحية التي تستبطن بشكل أو بآخر التجربة الدينية المتولدة من التقليد والثقافة الشعبية.. ذلك أنا نرى أن قواعد التقليد الثقافي الشعبي للنغم القرآني والإنشادي والرثائي إنما انطلقت من مكوِّنات عرفية شعبية, فالرثاء على سبيل المثال يتسم بمسميات خاصة اصطلح عليها بالأطوار وهي تنقسم إلى قسمين يتبعان في بنية تقسيمهما الشعر: فمنها أطوار الشعر الفصيح من مثل (الدرج/ المثكل/ التخميس/ القزويني/ الحدي/ العاشوري وغيرها...) وأطوار الشعر الشعبي ومنها (النعي/ الزريجي/ الملائي/ العراقي وغيرها...).

[1] - سورة المائدة, آية 83.

ويلاحظ بعض الباحثين في الرثاء الحسيني أن "حركة العزاء بلغت ذروتها في القرن الأخير حيث ظهور الأطوار الكثيرة والمعبرة, إلا أنها ولحد الآن, لم توضع لها قواعد وقوانين" [2].

ومع ذلك فإن مسارها انطلقا من مسار تقليدي حافظ على تراثيات المناطق العربية والخليجية والإيرانية المنطبعة بطابع شيعي- إمامي..

وهو ما يحدوني لأضع بين يدي مؤتمركم الكريم الرغبة في معالجة هذا الموضوع معالجة علمية تلحظ مثل هذه التجربة النغمية والتي كان لها تأثير نافذ في حفظ كيان شعوب لهويتها الدينية والإنسانية..

على أي حال فإننا وانطلاقاً مما تحدث عنه (نداء أبو مراد) من أن الموسيقولوجية المعاصرة.. والأثنوموسيقولوجية قد وضعت "أسساً منهجية لمقاربة الظاهرة الموسيقية كونها لغة.. فمن مقوِّمات اللغة أنها بنية تمكّن الإنسان من التعبير عن المشاعر والتصورات... وأن للعناصر اللحنية والإيقاعية طاقة للتعبير عن أحوال نفسية معينة يختزلها مفهوماً الشد والارخاء.. أو كما عند الإغريق والعرب القبض والبسط والاعتدال"[1].

فإن بإمكاننا مقاربة العلاقة الروحية أو النفسية مع الموسيقى والنغم للبحث عن هذا التفاعل في التوليد المتبادل بينهما بحيث يكون النغم محرضاً وحاثاً على وجد روحي خاص؛ وبحيث يكون المعنى الروحي للتجربة الروحية دافعاً نحو تشكلات نغمية وإيقاعية خاصة..

وفي هذا المجال، نستحضر تجربة مولانا الرومي، الذي احتفى بالنغم الكوني الموصول بنظريات فيثاغورية سابقة ليمارس رقصاً مع الكون مارسته جماعته من الدراويش الدوَّارين الذين كانوا يصيحون "يا ضوء النهار, إطلع, فالذرات ترقص/ والأرواح, التي أخذتها النشوة, ترقص/ لسمعك, سأقول لك أين سيأخذك الرقص" [2].

وهو الذي كان يعتبر أن صوت الرباب "صوت حبيبي يصدر عنها". وأنشد في صوت المطحنة إذ اعتبره صلاة بنغم فكأنما الوجود بحيِّه وقساوة صخره وحجره كله روحٌ وشفاه تصدح بلحن روح الملأ الأعلى ليقوم حفل السماع بطريقة خاصة. إذ يدخل الراقصون لابسين ثياباً بيضاً, ترمز إلى الأكفان, ملفَّعين بمعاطف سودٍ فضفاضة, ترمز إلى القبر, مقلنسين بقبعات عالية من اللبَّاد, تُصوِّر شاهدة القبر. أما الشيخ الذي يُمثل الوسيط بين السماء والأرض فيدخل أخيراً. يحيي الدراويش ويردون الإيماءة. ثم يجلس أمام البساط الأحمر الذي يذكر لونه بلون الشمس الغاربة التي كانت تضيء السماء عندما توفي الرومي.. يترنم المغني بمدح الرسول من خلال نص من نظم الرومي ويبدأ عزف الناي والضرب على الطبل وقرع الشيخ الأرض ليتقدم الدراويش ببطء ويدورون ثلاث مرات حول باحة الرقص.. ترميزاً لمراحل السير الثلاث إلى الله (العلم,

[2]– الهنداوي, الخطابة الحسينية, مؤسسة العارف للمطبوعات, ص 61.
[1]– من بحث في مركية التقليد في عملية التجديد الموسيقي, ص 2.
[2]– الرومي, الرباعيات.

والرؤية, والوصال) ويأخذ الشيخ موقعه على البساط لتقع معاطف الدراويش السود ويبقون بالأبيض إشارة لولادتهم الثانية.. عندها يستأذنون الرقص والأيدي كالأجنحة في إشارة من اليمنى نحو السماء طلباً للرحمة ومن اليسرى نحو الأرض إيصالاً للرحمة نحو الأرض بعد أن سلكت الرحمة بجمالها أرواحهم والأفئدة فيدورون حول شيخهم على غرار دوران الكواكب حول الشمس. ولتذكّر النغمات بأحوال الروح ومقامات في عالمي الشهادة والغيب..

ومسار الولاية بقوسي الصعود والنزول [1].

والناي هنا مركز النغم ومركز الروح إذ يقول: "نحن الناي وموسيقانا منك" [2].

إذن فالناي نحن؟.. فمن نحن عند تجربة الروح الصوفية أو إن شئت من الناي في وجدان الصوفي؟.. هنا يروي الرومي أن النبي أسرَّ لعليٍّ بأسرار طالباً منه أن لا يذيعها وحفظ علي السر لأربعين يوم.. بعدها توجه نحو بئر في البرية أدخل رأسه فيه وتحدث في الأسرار وإبَّان ابتهاجه سقط لعابه في البئر ومنه نمت قصبةٌ في البئر إلى أن جاء راعٍ وقطعها وعزف عليها حتى أطرب الكائنات فلما سمع به النبي أرسل وراءه ليسمع لحنه فقال النبي هذه الألحان تفسيرات الأسرار التي أخبرت بها علياً*..

وهكذا فوحدهم مستودع الأسرار يعون السر.. كما عند الرومي

كما أن الناي عند الرومي.. هو ذاك الأنين النابع من الفصال عن الأصل والشوق الواله للعود نحو أصله..

إنها قصة الصوفي وناي سره في نغم الروح.. هي تلك التي أملت في باب السماع الصوفي أن يُقسَّم السماع إلى سماع محظور هو سماع العوام وسماع محبَّب هو سماع الخاصة من أهل الطريقة وسماع واجب هو سماع خاصة الخاصة من أهل الروح والحقيقة..

وبذلك، فقد اعتبروا ان السماع يطال الجميع، لكن اذا لم يعمل السماعون على تخلية انفسهم من كل الشوائب المادية، فلن يكونوا ضيوفاً في مجالس الأنس... وقد ذهب "روزبهان"، على ما ينقل عنه حسين نصر، الى ان في الموسيقى مئة باب من السعادة يفتح من كل باب الف باب... وانه بعد السماع يسري نور الصفاء في عروق الباحث عن الحق من اصحاب النية الصادقة.. لأن السماع هو موسيقى الحق الآتية من الحق. وتحضر بالحق ومع الحق وبحضور الحق.. عليه، فان السالكين الذين يحركهم الشوق، يستمعون للموسيقى بدون الرجوع للعقل، والوالهين عشقاً بدون التفات للقلب، والمشتعلين أنساً بدون التفات للروح.. اذ كل هذه الوسائط هي بمثابة حجب عن الحق..

[1]– راجع الرومي والتصوف لميروفتش.
[2]– المثنوي.
* هذه القصة خيالية رمزية.

وهذا ما يفضي لتقسيم أهل السماع الى نوع من العوام يستمعون بواسطة الحس، وهذا هو الفقر المدقع... ونوع من الخواص يستمعون بواسطة القلب فهم في حال السؤال والطلب... واما خواص الخواص، فيستمعون بواسطة الروح وهم في حالة العشق.[2]

ومع مثل هذه النظرة للسماع، نتعرف إلى أصول عناصر الربط بين المعنى الموصول بالتجربة الروحية وتجربة النغم، ليكون النغم صوتاً سرمدياً يتجلى في تأنس المشاعر والمعارف والايقاعات دائراً معها وفيها بحركة توحّد بين حلقات الوجود عبر احوال ومقامات اذا وقفت عند اداة الأداء تصنمت، فخالت المثال الاداتي، والعقل الاداتي، او الآلة الأداتية، تجسداً لحقيقة المطلق الساري بكل شيء وحقيقة.. وهذا ما رفضه منطق عقيدة العرفان في تجربة الروح.. اذ من غير المقدّر للمعنى أن يتجسَّد في عالم الكون الشهادتي، والا أقفل باب سريانه اللامحدود.. وان كان المقدّر للمعنى ان يتجسَّم بصورة معنى أخروي عبَّرت عنه روايات الصوفية عن النبي (ص) فيما يخص عالم الغيب المحيط بعالم الدنيا ورمزيات المعاني فيها. بحيث تكون الروح وكمال التأنس المتأله هي قطب مدار المعنى في عالم الوجود، بمسار أمانة التقليد الارتقائي الموصول بالحيّ في لب معنى الحيارة والروح والنغم الخالد.

## Communication du Père Louis HAGE, Doyen de la Faculté de musique à l'Université Saint-Esprit de Kaslik - Liban

« Approches musicologiques de la tradition musicale syro-maronite »

Les approches musicologiques des mélodies syro-maronites visent tout simplement une connaissance approfondie de ce répertoire. Je donne, ci-après, un résumé des résultats de mes études et recherches concernant ce répertoire, et je renvoie les intéressés à mes travaux publiés sur la question.

1. Le chant syro-maronite est un chant sacré spécifiquement liturgique.

2. C'est un chant traditionnel et communautaire. Il est exécuté par toute l'assemblée priante, et convient à tous les âges.

3. La transmission est orale, communautaire, ininterrompue.

4. Les mélodies et les textes qui sont en poésie syriaque remontent, pour la plupart, aux premiers siècles de la chrétienté.

[2] مقتبس بتصرف من رسالة القدس لروزبهان بقلي...

5. La relation de la mélodie au texte se situe surtout au niveau de la structure de la strophe, de sa versification et sa métrique. Sous l'angle de l'expression, la mélodie n'a presque aucune relation avec le contenu du texte, puisqu'elle se trouve appropriée à un très grand nombre de strophes.

6. Le chant syro-maronite présente une grande affinité tant avec l'ancien chant sacré des Églises syro-antiochiennes (syro-catholique et syro-orthodoxe, chaldéenne et assyrienne) qu'avec les chants profanes, populaires et traditionnels de quelques pays du Moyen-Orient.

7. Le chant syro-maronite est généralement composé selon deux procédés traditionnels : la centonisation et l'adaptation par mélodie-type. Il est d'allure simple et de facture facile

8. L'échelle musicale est originairement non tempérée. Ainsi, entre do-mi nous trouvons généralement une tierce « neutre » placée quelque part entre le majeur et le mineur. Dans la pratique, par tolérance, une même mélodie peut être également exécutée selon le système tempéré et un autre non tempéré. Dans les trois principaux « modes-genres » reposant respectivement sur do, ré et mi, c'est la note mi qui est légèrement baissée.

9. La « modalité » est d'un type archaïque spécial, irréductible au système musical arabe ou à celui des huit modes du byzantin ou du grégorien. Elle est à définir par l'étendue de la mélodie, son échelle, ses notes principales, son dessin mélodique et parfois par des formules mélodiques propres.

10. L'étendue de la mélodie est fort restreinte. Elle se limite, généralement, à une quarte ou une quinte; parfois, même à une tierce.

11. Les mélodies procèdent toujours par un mouvement conjoint. Aussi trouve-t-on souvent la tendance à « corriger » ou à « remplir » les tierces, c'est-à-dire que le degré intermédiaire sauté par l'intervalle de tierce se retrouve après la seconde note de cette tierce (après do-mi, on trouve ré ; après sol-mi, on trouve fa). Les intervalles de quarte et de quinte sont rares. Les intervalles plus grands, sixte et au delà, n'existent pas.

12. Le chant syro-maronite est monodique. Il ne sous-entend pas une harmonie et n'a pas été traité en polyphonie.

13. La forme du chant syro-maronite est strophique. La mélodie s'adapte à un grand nombre de strophes.

14. Le chant syro-maronite est syllabique. Les syllabes à deux notes sont rares et la seconde note est presque toujours une note intermédiaire et de passage, propre à former un mouvement conjoint entre les deux notes d'un intervalle de tierce.

15. Le chant syro-maronite connaît une grande variété de rythmes utilisant seulement deux valeurs de notes : la brève et son double Le tempo est modéré

16. L'accompagnement instrumental traditionnel se limite à quatre instruments métalliques à percussion. Ce sont : le *nâqûs*, les cymbales, la grande cymbale et la *marwahat.* Leur usage est réservé à quelques solennités et à certains temps liturgiques joyeux (Noël, Pâques, etc.).

Pour conclure ce survol rapide, nous pouvons dire que les approches musicologiques des mélodies syro - maronites sont multiples et qu'il n'est pas possible de détailler, dans le cadre de cette intervention, les différentes notions que je viens d'énumérer. Trois points très importants méritent cependant d'être relevés et soulignés : La mélodie monodique, le rythme à deux valeurs et l'interprétation :

Étant monodiques, les mélodies syro-maronites ne peuvent être étudiées selon les méthodes appliquées à la musique tonale occidentale qu'on applique dans les conservatoires et les Ecoles de musique. Toute considération harmonique, même sous-entendue, est à exclure. La relation tonique - dominante à la quinte n'existe pas ou guère. Il y a, évidemment, des cordes de récitation ou des notes principales ou des degrés fréquents, mais ils sont placés sur la quarte, la tierce et même la seconde.

Le rythme peut être mesurable ou non, régulier ou irrégulier, mais il ne fait appel qu'à deux sortes de durée : la brève et son double. La brève étant le temps premier ou le temps syllabique.

L'interprétation du chant syro-maronite est redevable, en partie seulement, à l'analyse mélodique purement musicologique. Il y a aussi les facteurs ethniques, sociaux et liturgiques qui entrent en jeu et dont il faut tenir compte. Le répertoire des chants syro-maronites se trouve ainsi réellement incarné dans l'espace et le temps. On ne peut l'interpréter dans l'absolu ou d'une manière élitiste et, pour ainsi dire, aseptisée ou stérilisée.

## Communication du Père Youhanna ELLATY, Professeur à l'Université de Damas

« Approche théologique de la tradition musicale ecclésiale orthodoxe (byzantine) d'Antioche »

### *Introduction*

La tradition musicale de l'Église grecque orthodoxe d'Antioche est l'œuvre d'une myriade de saints orthodoxes. Elle est l'icône du Saint-Esprit habitant en eux. Tout en elle se veut angélique. Dans cet article, nous établissons une théologie de cet angélisme musical. En 2, il s'agit d'une théologie musicale de la création en rapport avec les anges. En 3, il s'agit d'une théologie des différents éléments de cette musique. En 4, nous concluons et généralisons, à la psychologie, quelques aspects du travail.

### *Une théologie musicale de la création*

Du point de vue de la musique ecclésiale orthodoxe, le péché est un état de surdité. Adam, à l'instar du serpent, s'est fait sourd au commandement vocal divin. Dieu, ne voulant pas que sa créature périsse, ne cesse de parler à Adam. Cependant, face au Logos toujours actif, l'homme se tient sourd. La repentance c'est de s'ouvrir au Logos et d'être une oreille ouverte non sourde à sa parole. L'homme rétablit son être déchu par l'audition. Le nouvel homme est une oreille (musicale).

La musique est le meilleur instrument qui envahit cette surdité serpentine. La répétition qui est au cœur de cette musique creuse dans l'âme. Le trou incréé attire dans son fond l'âme même qui verra là l'Esprit consolateur. Cela est unifiant. Tel homme est un seul trou spirituel enveloppé de couches d'esprit et de peau au lieu d'être troué de tous les côtés par les flèches du malin. Telle unification est l'objet de notre musique hésychaste[3]. Dans ce cadre, des termes tels que concentration et non dissipation ne sont que des attributs de deuxième ordre. La musique du "nous" purifié par la prière musicale est la plus proche de l'origine angélique.

L'âme dans son essence aime la musique. La musique étant d'origine divine et est directement liée à la création du premier homme. La tradition musicale arabe, tout en partant d'une tradition biblique et para-biblique, conçoit musicalement la création de la façon suivante : "Après avoir façonné Adam d'argile, Allah voulut y faire pénétrer l'âme pour l'animer. Mais celle-ci s'y refusa parce qu'elle est céleste et qu'il était fait de matière. Allah commanda alors à un ange d'entrer dans le moule. Quand il eut pénétré, l'ange se mit à chanter dans le maqaam `Uzzal. L'âme fut séduite et entra à son tour dans le corps. Quand elle s'y fixa, l'ange en sortit. La voix de l'ange s'étant tue, l'âme chercha à quitter le corps, mais Adam se mit à chanter à travers l'âme et celle-ci, extasiée, se fixa définitivement dans le corps" (cité par Jargy, "la musique arabe", p.9). Cela veut dire que le corps d'Adam a gardé une copie de la voix angélique et que la voix d'Adam est l'écho de cette voix angélique qui résonnera éternellement dans ce corps. Dans ce cadre aussi, la voix non mélodieuse du serpent est une conséquence de la chute. L'enfer est d'être privé de musique. De l'autre côté, les anges vivent dans la musique. C'est le paradis. Une liturgie sans musique n'est pas un exemple du paradis chrétien!

### *La musique des anges*

La liturgie de l'Église orthodoxe vient de ce principe angélique. Elle est plutôt l'œuvre des anges. Les anges et les hommes qui les représentent mystiquement, le Saint Esprit planant sur eux, célèbrent ensemble. Dans l'office, le seigneur est (invisiblement) escorté, entouré et loué par les anges. Dans les cieux, le seigneur est loué sans cesse et glorifié par les anges. Ils peuvent intervenir quand c'est nécessaire: "et à ton esprit" répliquent-ils mélodieusement en réponse à la bénédiction de saint Spiridon[4].

[3] Du grec hésychia "solitude". L'hésychasme est la forme la plus brillante de la mystique orthodoxe. Implicite dans l'ancien testament et dans le christianisme primitif, il prendra forme et s'épanouit à partir du 4ème siècle. Au 14ème siècle, avec Saint Grégoire Palamas, il aura sa formule complète. Les saints Moïse, Elie et Daniel sont des hésychastes. Marie, la mère de Dieu est une hésychaste. Le Christ est l'hésychaste par excellence. L'histoire de l'Église retient principalement ces noms: Macaire l'Égyptien (4ème s.), Evagre le Pontique (4ème s.), Jean Climaque (7ème s.), Maxime le Confesseur (7ème s.), Syméon le Nouveau Théologien (10ème s.), Nicéphore l'Hésychaste (13ème s.), Grégoire le Sinaïte (14ème s.), Grégoire Palamas (14ème s.), Nicolas Cabasilas (14ème s.), Nil de la Sora (15ème s.), Maxime le Grec (16ème s.), Nicodème l'Hagiorite (18ème s.), Païsij Velickovskij (18ème s.), Séraphin de Sarov (19ème s.), Jean de Cronstadt (20ème s.),… L'invocation ininterrompue du Nom divin – la prière de Jésus – liée au souffle est le centre de l'hésychasme. Celle-ci rétablit l'unité perdue de l'être déchu. Le "nous" –l'esprit supérieur par lequel l'homme communie sensiblement avec Dieu- qui est dans le cœur, illuminé et purifié, accède à la vision (de l'énergie) de Dieu. Cette communion au Nom divin ne remplace cependant pas la communion au corps et au sang du Christ-Dieu. Les deux, plutôt, maintiennent l'homme en Dieu et le sanctifient. La concentration sur le cœur ou sur le nombril ne sont que des moyens. La musique hésychaste est l'œuvre des saints hésychastes (Voir Meyendorff, St Grégoire Palamas …).

[4] De Chypre. Fut présent au Concile de Nicée (325) (Voir Bitar, siyar…).

Les catégories des anges se divisent en trois rangées: la haute, les sièges, les séraphins et les chérubins, louent le seigneur avec les séquences "hal, hal, hal"; la médiane, les principautés, les puissances et les forces, avec "Saint, saint, saint est le seigneur" et la basse, les primautés, les archanges et les anges, avec "hallilouya" (Nicodème l'Hagiorite)[5])[6]. Ces hymnes sont sans cesse offertes à Dieu dans les cieux de sa gloire. Sur terre, nous les répétons. L'office des hommes est la copie altérée de celui des anges (voir 3 plus bas).

D'autre part, la tradition de la vie des saints nous montre que la musique accompagne toute action des anges. C'est dans la musique que les anges ont pris l'âme de saint Chad[7]. C'est dans une nuée dorée avec de la musique qu'une none a vu l'âme du saint Saba de Kalymnos monter dans le ciel[8]. On a entendu les voix des anges chanter l'hymne "saint, saint, saint" dans l'église du monastère où a été mis le corps du saint St Senouphios le Sémiophore[9]. Saint Barlaam, neuf mois avant sa mort, est monté dans le ciel et après avoir traversé les zones de péage[10]… a entendu des anges chanter "des mélodies mielleuses".

### *Une théologie musicale*

La théorie même de cette musique est à l'image du monde angélique. Elle est l'œuvre des saints hésychastes non d'artistes.

### *La monodie*

La monodie est l'icône de la seule essence du Dieu trinitaire. le calme sacré y règne grâce à la seule voix, icône aussi de l'union hésychaste de l'être dans le coeur. A cause de ce principe, le chant même des [11]chorales est monodique. Dans ce chant, l'instrument musical "sans âme" n'a aucun rôle. L'instrument-ombre gêne dans la voix déifiée du chantre la profondeur, le calme et l'hésychia et étouffe Dieu en elle. Quand la voix retentit, lors de "la création", l'instrument se tait.

### *Modes*

La langue grecque utilise le terme *eichos* "écho" pour traduire ce terme: un mode musical est l'écho du mode angélique correspondant.

[5] Voir note 3.

[6] Entre la terre des hommes décus et le ciel des anges, le plus proche de la terre, se trouvent les démons, l'armée angélique déchue, qui sont des créatures noires ne possédant pas, tout comme le serpent, de voix musicale.

[7] De Northumbria, Evêque de Lichfield, Angleterre. Mort en 672 (Voir Bitar, siyar…, 2 mars).

[8] Voir Bitar, siyar…, 7 avril.

[9] Voir Bitar, siyar…., 25 mars.

[10] Des lieux de jugement aériens que l'âme du défunt traverse à partir du 3ème jour après la mort (Voir Larchet, La vie après la mort…).

[11] Voir Bitar, siyar…., 19 juillet.

### *L'énichima*[12]

Les noms des modes ne sont que la façon angélique de commencer un mode: An(ane)anes (mode 1, de ton Ke/*la*[13]) est le mode des anges. Neanes (mode 2, de ton Zo/*si*) est le mode des archanges. Nana (mode 3, de ton *Ni/do*) est le mode des primautés. Agia et Aneanes (mode 4 et 5, de ton Pa/*ré*) est le mode des forces. Necheanes (mode 6, de ton Vou/*mi*) est le mode des puissances. Aanes (mode 7, de ton Ga/*fa*) est le mode des principautés. Neaghie (mode 8, de ton Di/*sol*) est le mode des chérubins. An(ane)anes est le mode des séraphins (Gastoué, *L'Église et la musique*). Ce mode qui est le premier des modes doit clore les modes comme les jours de la semaine qui sont devenus 8 avec la chrétienté. Le mode 9 des sièges est le mode hésychaste par excellence. Le mode du silence. Il baigne dans un silence éternel, un silence criant. C'est le mode des modes. De là vient l'idée que le silence est un élément musical. Ce n'est pas, cependant, un simple élément de repos.

La rangée angélique haute varie sur les modes 1, 8 et 9. La médiane sur les modes 7, 6, 5 et 4. La basse sur les modes 1, 2 et 3.

A chacun de ces modes-tons est associée une valeur-effet qui vient de la valeur de la mission associée à chacune des catégories des anges: Lors du jugement, les sièges nous jugeront et défendront; les séraphins nous donneront la chaleur; les chérubins la sagesse; les primautés supplieront Dieu pour nous; les puissances nous renforceront; les forces nous protègeront; les principautés nous guideront; les archanges seront au service de la foi et les anges accompliront l'office liturgique (Nicodème L'Hagiorite, "ra'iisaa...").

### *L'échelle*

L'échelle formée des tétracordes aigu et grave, est l'icône du Fils, Dieu-homme, et, par celui-ci, de l'union du ciel et de la terre.

### *Les tétracordes*

Les tétracordes sont l'icône de l'économie divine. Chaque tétracorde de l'échelle est en rapport avec les étapes de la vie de notre Dieu, Jésus Christ (Gérold, *Les pères de l'Église et la musique*). Les graves des modes plagaux 5, 6, 7 et 8, de tons Pa, Vou, Ga, Di consécutivement, avec l'incarnation, la crucifixion, la mort, l'enfer,… les aigus des modes authentes 1, 2, 3 et 4, de tons Ke, Zo, Ni, Pa consécutivement, avec la résurrection et l'ascension, le jugement dernier et la deuxième venue du Christ[14]. Le tropaire[15] de l'ascension est du mode 4 car ce mode est criant; le tropaire et le *kondakion*[16] de la Pentecôte, ainsi que beaucoup de textes de cette fête, sont des

[12] Une formule syllabique sans signification que le chantre entonne pour se concentrer sur le mode correspondant.

[13] En considérant l'échelle ancienne de base Ke-Zo-Ni-Pa-Vou-Ga-Di-ke. L'échelle de base moderne étant Pa-Vou-Ga-Di-Ke-Zo-Ni-Pa.

[14] Ce sont les tons des modes anciens tels qu'ils furent définis et utilisés par Saint Jean de Damas et Sainte Cassia au moins (Voir Ellaty, "muusiiqaa…").

[15] Hymne imitant un chant type.

[16] Hymne du saint du jour ou de la fête.

modes plagaux car ils sont en rapport avec la descente de l'Esprit. Le mode dominant de jeudi et de vendredi saints est le ton 6 qui entre autres valeurs suscite l'amertume. Le mode 1 doit être celui de Pâques car c'est le commencement de tout et c'est le mode du zèle et de la joie. Cependant, le *kondakion* de Pâques est du mode 8 car il parle de la descente du Christ aux enfers.

### *Les kratimas*[17]

Les *kratimas* sont le chant propre des rangées angéliques. Les séquences *Ne ne na, na ne ne na,* vides sémantiquement, ne sont que *hal et hallilouya* avec une certaine modification phonologique exigée par la langue grecque. Les séquences *to o, te ri rem* ne sont qu'une variante des premières et tissent mélodiquement la joie angélique. C'est une sorte de musique sans paroles. Devant sa face, les paroles cessent. Ne reste que l'étonnement musical sous forme de *kratimas*. Dans l'office, l'ange est à l'oreille du chantre; il chante et celui-ci répète.

### *L'ison*[18]

L*'ison n'est* pas une deuxième voix; c'est le souffle de Dieu qui fortifie les chantres. Ce n'est pas un élément ornemental c'est plutôt un élément divin, peut-être le plus important. Il est grave et continu comme la voix de Dieu. C'est l'icône de la voix de Dieu. Il commence avant les paroles (avec *l'enichima*) et finit après les paroles. C'est logique! Dieu est le commencement et la fin de tout.

L*'ison* grave ne nuit pas à l'*hésychia* de la voix. Plutôt, il met le priant et le chantre dans une sorte de *rahem* "utérus" sonore divin au sein duquel ils sont protégés du malin et de ses ruses et des soucis de ce monde et au sein duquel l'Esprit par la voix vient baptiser le "nous". Ce *rahem* est impénétrable. L*'ison* est l'icône de Dieu qui contient tout.

### *Le chronos*[19]

Le chronos dans la musique byzantine est surtout lent, doux et calme. Le chronos calophonique[20] est l'icône du chant long des hymnes angéliques qui ne cessent guère. L'improvisation est une grâce de l'Esprit. Dans le royaume des cieux le resplendissement des saints varie suivant la vertu. Ici, la variation varie suivant l'hésychia de chacun.

[17] Des enjolivures syllabiques sans signification.

[18] Le bourdon.

[19] La vitesse du chant.

[20] Le chronos des chants longs et enjolivés.

### *Le rythme*[21]

Le rythme est commandé et réglé par la musique même du mot et de la formule. La mesure, la règle et l'ordre sont un sabbat que le Christ viole à cause de l'amour. Le mariage réussi entre les mots et le rythme doit beaucoup à l'*hésychia*.

### *La notation*

L'Église s'est forgé un système notationnel propre. S'y mêlent plusieurs notions. Saint Jean de Damas (8ème s.) qui a inventé le système s'est basé sur un principe anthropologique[22]. Les signes de quantité sont des corps somatas et des esprits pnevmatas. Les fthoras[23] sont les signes des cieux angéliques dont chacun dénote une structure mélodique propre. Les signes chironomiques copient le mouvement des mains qui guident la voix qui prie. Ils sont l'icône de la voix en prière.

### *Conclusion*

La musique hésychaste de l'Église orthodoxe pleine de la présence incréée est la voix de Dieu qui raisonne dans l'âme, encore chaotique. Par cette voix, celle-ci s'organise spirituellement et voit se créer en elle des beautés spirituelles. L'économie du salut transite donc par la musique. L'homme est à l'image de Dieu-musicien. C'est par l'audition qu'il retrouve cette image musico-sonore perdue. C'est le pain quotidien du chrétien. C'est le sceau de sa résurrection.

Dans cette musique, tous les traits sont une copie de ceux des anges car ils sont à l'origine l'œuvre des anges: les modes dans tous leurs aspects, la structure modale, les types, parfois même les mots, par exemple "saint, saint, saint". Les tons tirent leurs valeurs mêmes des anges.

Ces valeurs angéliques sont universelles[24] et sont liées aux tons correspondants. Suivant cette théorie musicale angélique,

- Le ton Ke/*la*, ton du mode 1, suscite les sentiments de zèle, d'ardeur, de chaleur de la foi
- Le ton Zo/*si,* ton du mode 2, de défense de la foi, de fidélité à la foi, de rigidité
- le ton Ni/*do*, ton du mode 3, de guide, de commande
- le ton Pa/*ré*, ton des modes 4 et 5, de protection, d'affection, de maintien
- le ton Vou/*mi*, ton du mode 6, de renforcement, de soutien, de courage
- le ton Ga/*fa*, ton du mode 7, de supplication, d'imploration
- le ton Di/*sol*, ton du mode 8, de sagesse, de sobriété
- le ton de silence de jugement, de défense

[21] Le rythme et la mesure binaire, ternaire,… des chants. Il y a cependant des chants qui suivent un rythme unique, ternaire par exemple.

[22] Voir Ellaty, "'alqiddiis youhannaa 'aldimachqiy….".

[23] Des signes qui changent le mode.

[24] Les valeurs universelles peuvent être déduites à partir d'une seule musique, Le système musical étant général.

En d'autres termes, le ton Ke/*la*, c'est-à-dire la quantité acoustique de Ke, est connecté à l'organe du zèle psychique et renforce la foi; le ton Ga/*fa* à l'imploration… et ainsi de suite.

La notation même en grande partie est une copie du monde céleste. Notre dernier mot est de dire que cette notation est pratique et défie le système en usage universel actuellement. Elle est malheureusement ignorée par les institutions musicales et par les chercheurs. Son système est plus intelligent, plus humain et plus divin que le système européen. Il est préférable. Dans toute science qui se veut générale, nous adoptons ce qui est plus économique et plus intelligent. Nous conseillons de la généraliser.

### Bibliographie

Bitar, Thomas (Archimdrite), *siyar 'alqiddiisiin* [Vie des saints]. Douma. 1992.

Ellaty, Youhanna, "muusiiqaa 'alkaniisat 'alorthodhoxiat: muusiiqaa 'almalaa'ikat [La musique de l'Eglise orthodoxe: La musique des anges]", *alnachrat* 5. Patriarcat grec orthodoxe d'Antioche et de tout l'Orient. Damas. 2005a.

Ellaty, Youhanna, "'alqiddiis youhannaa 'aldimachqiy: 'almuusiiqiy [Saint Jean de Damas: Le musicien]" Article non publié présenté à l'Institut St Jean de Damas. Balamand. 2005b.

Gastoué, Amédée, *L'Église et la musique*. Bernard Grasset. 1936.

Gérold, Théodore, "Les pères de l'Église et la musique". Thèse de doctorat. Université de Strasbourg. 1931.

Goettman, A., "L'expérience de Dieu dans l'écoute de la musique", *Le chemin* 65. Béthanie. 2004.

Jargy, Simon, "La musique arabe", PUF, "*Que sais-je?*" n°1436. 1988.

Larchet, Jean-Claude, *La vie après la mort selon la tradition orthodoxe*, CERF, 2001/

Meyendorff, Jean, *St Grégoire Palamas et la mystique orthodoxe*, Seuil, 1959.

Nicodème l'Hagiorite. "Ra'iisaa 'almalaa'ikat mikha'iil wa jibra'iil", *Nachrat* 14. Ed. Monastère St Michel. Baskinta. 1997.

## Communication de Monsieur Fikret KARAKAYA (musicologue et musicien, directeur de l'ensemble Bezmârâ – Turquie))

« L'expérience de revivifaction des instruments oubliés et d'un répertoire négligé »

Dârü'l-Elhan, la première école officielle de musique fondée en 1916, fut réorganisée sous le nom de "Conservatoire de la Municipalité d'Istanbul" en 1926, trois ans après la fondation de la République, et a fermé la section de musique turque.

Il faut souligner que la musique traditionnelle avait déjà été retirée du programme d'éducation dans les collèges deux ans auparavant parce qu'Atatürk, le fondateur du nouveau régime, suivait musicalement les idées de Ziya Gökalp, le célèbre sociologue-idéologue.

D'après celui-ci, la musique de la cour ottomane était un mélange de musiques byzantine, arabe et persane et de ce fait ne pouvait pas du tout être considérée comme "musique nationale".

La musique populaire d'Anatolie était notre caractéristique musicale mais Atatürk, qui préférait la musique ottomane, a déplacé l'ensemble de musique du palais du sultan vers Ankara en le nommant comme l'ensemble de musique de la présidence républicaine.

Pourtant Atatürk savait bien que faire adhérer la Turquie dans la civilisation européenne, la transformer en un pays occidental était sa mission historique et prioritaire et il plaçait donc les intérêts de la patrie avant ses goûts et ses préférences personnels.

Les jeunes talents étaient envoyés en Europe pour étudier la musique. Après celui d'Istanbul un autre conservatoire est fondé à Ankara en 1936 dont le fonctionnement est organisé par les experts allemands comme Paul Hindemith et Karl Ebert. L'objectif montré par Gökalp, consistait donc à intégrer les techniques développées de polyphonie en Europe dans la musique folklorique d'Anatolie et à créer notre musique nationale et 'contemporaine'.

Pour créer le database de ce projet les collecteurs de mélodies ou d'airs folkloriques sont envoyés dans toute l'Anatolie. Plus de 10 000 mélodies folkloriques sont recueillies et mises dans les archives du Conservatoire d'Ankara.

La musique traditionnelle n'avait aucune place dans le monde de l'enseignement comme cette tentative d'interdiction qui a eu lieu en 1934 à l'insu d'Atatürk qui l'a d'ailleurs aboli, mais les émissions de la radio d'Istanbul depuis 1927, celles d'Ankara depuis 1939 diffusaient néanmoins beaucoup de musique traditionnelle.

Surtout la radio d'Ankara qui au fil du temps était devenue comme une école pour les musiciens stagiaires, durant les annees 40. Comme pour la radio d'Istanbul durant les années 50 et 60.

Le manque d'institutions sérieuses pour l'enseignement de la musique traditionnelle font la place aux radios restées seules dans ce domaine. Elles deviennent un moyen d'éducation pour les stagiaires et pour les auditeurs.

En 1943 Hüseyin Sadettin Arel qui est nommé à la direction du conservatoire de municipalité d'Istanbul, a inauguré de nouveau la Section de la musique turque. Le sujet essentiel traité dans cette section était la théorie de la musique traditionnelle. La théorie était bien sûr celle d'Arel, loin des subtilités de notre musique, détruisant toute sa profondeur et la réduisant à des explications schématiques simples.

Comme je viens d'essayer de vous l'expliquer, il résultait de la mentalité dominante en Turquie jusqu'aux années 80, à part trois ou quatre maîtres idéalistes, que plus un seul musicien ne savait et ne pouvait interprêter parfaitement la musique traditionnelle.

Les jeunes qui voulaient s'intéresser à cette musique étaient obligés de gaspiller leur temps avec les chansons éphémères du monde du music hall et des disques, sans valeurs artistiques et détachées de la tradition.

L'état consacrait déployait tous ces efforts pour faire vivre les adhérants à la musique occidentale ; la grande majorité de notre intelligentsia considérait encore primitive et démodée notre musique traditionnelle.

J'ai, durant toute ma jeunesse, reçu une éducation européenne mais Dieu merci, j'ai eu l'occasion de faire la connaissance d'interprêtes de musique traditionnelle extraordinaires ainsi que d'hommes de lettres émérites tels que : Ahmet Hamdi Tanpınar, Kemal Tahir, Sabahattin Eyuboğlu, défenseurs amoureux de nos propres valeurs culturelles.

Je me suis donné pour mission de travailler d'arrache-pied et de consacrer ma vie à la sauvegarde et la transmission de notre musique traditionelle.

Bezmârâ est donc le résultat du premier projet réalisé dans ce sens et avec la vitesse qu'il a atteint il continue son chemin en sûreté.

Mon deuxième projet, en voie de réalisation, consiste à codifier une théorie pour faciliter l'appréhension de notre musique traditionnelle avec toutes ses finesses et ses profondeurs, toutes ses expériences pratiques et théoriques.

Il faut savoir que Bezmârâ se joue actuellement avec des instruments anciens et utilisés surtout avant le 18ème siecle : parmi ces instruments certains sont abandonnés et oubliés à la fin du 16ème, d'autres durant le 17ème siècle.

Mon idée, au commencement, était de mettre à jour les compositions collectées par Cantemir et Ali Ufkî. Permettez moi de vous citer les noms des instruments de Bezmârâ, unique au monde dans leur genre et qui ont survécus jusqu'à nos jours: le tcheng, le chekhroud, le kopouz, l'ancien kanoun, l'ancien oud, l'ancien santour, le miskal, l'ancien tanbour.

J'ai conçu minutieusement, avec une très grande fidélité, chacun de ces instruments en examinant les miniatures et bien entendu les sources écrites, non pas pour les exposer dans les musées mais pour qu'ils deviennent de vrais instruments jouables.

Dans les miniatures, les instruments étaient toujours entre les mains des hommes ou des femmes, c'est pourquoi j'ai appliqué la méthode la plus simple pour les dimensionner : accepter la taille des hommes 170 cm en moyenne ; mesurer les hommes et les instruments sur les miniatures et prendre la corrélation entre eux pour en sortir les dimensions. Mais dans le cas du chekhroud les chiffres que j'ai trouvé m'ont paru un peu bizarres. J'ai donc fabriqué la maquette du chekhroud. Dans les sources écrites on disait à propos du chekhroud qu'il était deux fois plus grand par rapport au oud. Mais ce n'était pas réel : ma maquette en carton le prouvait parce qu'il était impossible de soutenir et jouer d'un instrument aussi grand. En travaillant sur la maquette j'ai obtenu enfin la grandeur rationelle de l'instrument.

Grâce aux sources écrites et aux miniatures, j'avais appris que le kopouz avait quatre cordes mais sur quel ton fallait-il les accorder? Cette connaissance me manquait. La seule solution était de faire un raisonnement au vu des dimensions.

J'ai essayé de comprendre si c'est en quarte ou en quinte qu'il fallait accorder. L'accord en quinte rendrait difficile l'utilisation du kopouz. D'autre part on sait que le oud est à accorder en

quarte, j'ai donc décidé du même accord pour le kopouz. Le problème maintenant était de trouver sur quel perde la corde la plus aigüe devrait être accordée. Au début j'ai accepté comme hypothèse que la corde la plus aigüe sinon celle d'après devrait être le neva. Dans le cas où on avait la deuxième corde le neva, on obtenait le perde jevab moukhayyer à la fin du manche du kopouz ( un tel perde aigüe n'existe même pas ni sur le tcheng ni sur le kanoun). Si c'est le neva la corde la plus aigüe, à la fin du manche on aurait jevab husseyni. C'était une plage raisonnable. D'ailleurs le lavta d'Istanbul, utilisé jusqu'au premier quart du 20ème siècle, avait la corde neva comme la plus aigüe. On constate sur les miniatures que le kopuz est joué avec une plectre longue et dure, semblable à celle du tanbour. D'où la décision de trouver un joueur de tanbour pour jouer du kopouz.

Kanoun avait une table entièrement en bois et des cordes en bronze, à cause des quels la résonnance des cordes durait pas mal de temps une fois frappées. Le joueur de l'ancien kanoun devrait être tranquille, touchant note par note sur les cordes, jouant en écoute .

Miskal était un des instruments le plus problématique pour moi parce qu'il avait une façon de jouer très spéciale. Je me préparais à, ou bien envoyer en Roumanie un jeune musicien de talent, ou bien inviter un musicien roumain. ( J'étais une créature aimable de Dieu), ces jours-là j'ai fais la connaissance d'un jeune ethno-musicologue qui avait une passion inouie pour la flûte de Pan. J'ai tout de suite fabriqué un miskal pour lui donner et je lui ai conseillé de suivre attentivement la Méthode de Georghe Zamphir qu'un ami parisien m'a envoyé.

Une des grandes difficultés concernait le jeu du tcheng. Qui jouerait de cet instrument ? Un harpiste, évidemment. Oui, mais, en Turquie, les harpistes sont des musiciens éduqués dans les conservatoires de la musique occidentale et ils sont élevés pour être tenu éloignés de la musique traditionnelle turque. Mais cela, le sort m'a été propice et j'ai trouvé une jeune élève d'harpe qui aimait notre musique traditionnelle. Hélas! Son professeur l'a empêché de jouer du tcheng. Alors je me suis adressé aux autres harpistes. Aucun d'eux n'a voulu m'aider. J'ai pris bon gré mal gré la décision de jouer moi même du tcheng après avoir pris des leçons d'un harpiste. Durant ces jours-là, Jean During, le célèbre musicologue français, était à Istanbul. Il a trouvé ma décision incorrecte. Il m'a dit que la technique de la harpe est basée sur les accords et les arpèges et cette technique n'est jamais conforme à l'exécution de la musique ottomane. D'après lui, la technique du kanoun était beaucoup plus convenable que celle de la harpe pour jouer du tcheng.

Sous l'influence de Jean During j'ai commencé à apprendre la technique du kanoun. Pendant plusieurs mois j'ai essayé de l'adapter au tcheng. Finalement j'ai réussi à interprêter les pièces de l'ancien répertoire qui ne contiennent pas d'ailleurs de grandes difficultés. La difficulté essentielle pour le tcheng était dans les modulations. Pour dépasser cela j'ai trouvé quelques procédés. Mais ils sont insuffisants pour jouer du tcheng sans aucun problème. Il fallait ajouter sur le tcheng un système d'ʻurûb semblable à celui du kanoun. Mais je ne pouvais pas faire cela. Parce que le tcheng avait été joué toujours sans système d'ʻurûb dans le passé. Il fallait donc cesser de jouer pendant les modulations et laisser aux autres instruments les notes qui n'existaient pas sur le tcheng. J'ai remarqué que cette manière d'exécution donnait un goût spécial à l'interprétation des pièces et je me suis mis à mon aise.

Pendant deux ans environ nous avons fait des répétitions sans penser ni à des enregistrements ni à des concerts et ce, pour que les musiciens soient parfaitement familiarisés avec leurs instruments et le répertoire.

Il n'a pas du tout été facile de s'habituer aux anciens perdes pour les musiciens que j'ai choisi. Je leur ai montré sur mon tcheng comment étaient les perdes segâh, hicaz, ırak et evc de l'époque d'Ali Ufkî. Pourtant, il n'est pas toujours possible de s'allier sur ces perdes étant un comma et demie plus bas que les mêmes perdes actuelles.

Quant au style d'exécution : quelques-uns ont trouvé notre interprétation austère au commencement. On disait qu'il nous fallait accroître des ornementations. Les anciens interprètes ne jouaient sans aucun doute pas de façon aussi austère les pechrevs ou les semais à la manière des notations de Cantémir. Mais nous ne pouvions pas faire des ornementations du 19e siècle. Il nous fallait saisir l'esprit de l'époque et découvrir les ornementations non notées en s'occupant plus des anciennes compositions.

Une des manières d'ornementer était de transporter les détails de certaines pièces sur certaines autres en pensant (en percevant) comme un tout les pièces dans le recueil de Cantémir.

En 1999, alors que nous avons commencé à travailler sur le recueil d'Ali Ufkî, j'ai remarqué qu'il avait transcrit les pechrevs et les semais plus détaillés et plus ornementés que les pièces notées par Cantémir. Nous avons donc ajouté quelques détails empruntés d'Ali Ufkî à certaines pièces dans le recueil de Cantémir. Nous avons commencé à faire plus d'ornementations.

Mais, pour ce qui est d'ornementer, je suis resté toujours fidèle à ces principes :

" 1. Il n'est pas convenant de jouer par tous les musiciens de l'ensemble les motifs d'ornementation ajoutés à la mélodie originale. "

" 2. Chaque instrument peut ajouter à la phrase originale des motifs d'ornementation selon son caractère et ses possibilités. "

" 3. L'instrument le plus convenable doit exécuter les motifs ajoutés à chaque passage pour qu'il n'a ait pas de superpositions cacophoniques. "

Je dois dire que je suis très avare à propos des nuances, parce que je suis très pointilleux et prudent. C'est-à-dire que j'ai peur de faire des actions anachroniques. Même nos musiciens du premier quart du 20$^{e}$ siècle n'ont pas encore adopté le principe des nuances importées de l'Europe.

Comme on le comprend bien grâce aux premiers enregistrements sur les 78 tours, nos chanteurs chantaient avec toute la force de leurs larynx et nos instrumentistes jouaient avec toute la force de leurs doigts. Toutefois, l'expression de certains passages de certaines pièces imposent d'exécuter légèrement piano ou bien légèrement forte, et je ne m'oppose pas à cela.

En conclusion, Bezmârâ a trouvé un timbre " différent " grâce à la présence surtout du tcheng, du chekhroud, du kanoun avec des cordes en bronze ou du santour, bien que je ne fasse pas ce projet pour former un alternatif au son commun de l'orchestre habituel composé de kanoun, kémentché, ney, violon occidental, oud, tanbour etc.

Et mon ensemble jouit aujourd'hui d'avoir des admirateurs qu'ils soient des auditeurs de musiques sérieuses de toutes sortes ou qu'ils soient partisans de musique traditionnelle, bien que je n'envisage que de ranimer un répertoire négligé en l'interpétant sur des instruments oubliés.

# Résumés (Abstracts)

## Amine Beyhom, (*Point de vue*) – *Musiques savantes de l'Orient ou le temps de la reconnaissance*

Ce « point de vue » reprend rapidement l'histoire des relations entre musicologies et musiques occidentales et arabes en mettant l'accent sur l'incompréhension passée entre ces arts et ces disciplines, même en ce qui concerne l'ethnomusicologie, plus récente, et dont un des objets est l'étude des musiques extra-européennes. L'auteur essaie de montrer les raisons, avant tout politiques et sociales, qui ont amené la dégénérescence de la musique arabe et de sa théorisation, notamment à travers la prédominance des concepts musicaux et musicologiques occidentaux chez les Arabes. Il formule une ébauche de programme appelant à un renouveau des sciences musicologiques dans les pays de la zone du *maqām*, à un revivalisme musical axé sur l'évolution de la tradition initiatique des musiques d'art, ainsi qu'à la mise en place de coopérations avec les musicologues de ces pays en plus des coopérations déjà établies avec les musicologies occidentales, pour l'établissement d'une « vraie » musicologie généralisée des traditions.

*Abstract*

This article explains the views of the author concerning what he calls the decadence of the Arab music and musicology today, and its often stormy past relationship with Western music and musicology. Furthermore, for the author, classical ethnomusicology has failed to deal "fairly" with Art music, its main aim still being Popular music around the world. Many reasons, mainly political and social, seemed to have an influence on the Westernization of Arab music; as a synthesis, the author proposes a program aimed on reviving Arab Traditional Initiatic music and its musicology, based on new analysis tools and multilateral cooperation between Western and Arab scholars, as well as scholars from other countries in the *maqām* tradition.

## Nicolas Meeùs, *Qualités systémiques et fonctions modales dans la théorie musicale latine*

Ce texte vise à mettre en lumière l'existence, dans la théorie modale médiévale latine, de deux catégories hiérarchiques distinctes : les « qualités systémiques », propres aux degrés du système musical et dérivant exclusivement de la position de ceux-ci dans l'échelle diatonique ; et les « fonctions modales » que ces mêmes degrés exercent dans un mode particulier. Les premières ont été décrites, notamment par Guido d'Arezzo et Hermannus Contractus, sous le nom de *modi vocum* (« modes des notes »), tandis que les secondes se manifestent en particulier dans la doctrine de la finale modale, qui apparaît notamment chez Hucbald de Saint-Amand et ses contemporains. Le lien entre les modes des notes et les finales est complexe.

*Abstract*

This paper discusses the existence, in Latin medieval theory, of two distinct hierarchical categories, that of "systemic qualities", belonging to the degrees of the musical system and deriving exclusively from their position in the diatonic scale and that of the "modal functions" that the same degrees may exert in a particular mode. The first were described, among others by Guido of Arezzo and by Hermannus Contractus, under the name of *modi vocum* ("Mode of the Degrees"), while the second are manifest mainly in the doctrine of the modal final, as discussed among others by Hucbald of Saint-Amand and his contemporaries. The relation between the modes of the degrees and the finals is complex.

## François Picard, *Pour une musicologie générale des traditions*

La musicologie historique de l'Asie orientale s'est développée depuis plusieurs décennies. L'époque Song (XII^e^ siècle) offre ainsi un système complet de modes, avec ses variantes ancienne, attribuée aux Tang, et moderne, ainsi qu'une version plus réduite, limitée à vingt-huit échelles. Ce système, provenant d'Inde, a disparu de la tradition mais des notations musicales ont été transmises jusqu'à nos jours, dont la transcription permet l'étude et l'interprétation.

*Abstract*

Historical musicology of East Asia has developed over the past 70 years. The (12th century) "Song" period has left a complete system of musical modes in two variations: an ancient one related to Tang, a modern one, and a more reduced one, limited to twenty-eight scales. This system, which originated in India, has disappeared from live tradition, but musical notations have been transmitted to the present, the transcription of which allows both study and interpretation.

## Ali Jihad Racy, *Music and Social Structure: the* Takht *Tradition of Early-Twentieth Century Cairo*

This article examines the connections between musical content and social structure. The subject of inquiry is the *takht*, a traditional small ensemble that occupied a central position in Cairo's urban secular music during the late 19th and early 20th centuries. The author explores the social dynamics that have shaped the *takht* musicians' world and investigates the repertoire and the shared performance patterns. Establishing significant musical and social parallels, the study calls attention to the complex relationship between the two realms and offers a framework for interpreting the link between music and its cultural environment.

*Résumé*

Ce texte propose d'examiner les liens existants entre le contenu musical et la structure sociale de la musique, vers les débuts du XX^e^ siècle au Caire. L'objet d'investigation est le centre même de cette époque : le *takht*, ensemble musical traditionnel réduit qui a couronné l'activité musicale citadine du Caire à cette époque. En particulier, sont explorées ici les dynamiques sociales sous-tendant le milieu des musiciens du *takht*.

Établissant des concordances entre influences sociales et musicales dans ce contexte, l'étude souligne les relations complexes entre ces deux domaines et propose un cadre conceptuel pour la compréhension du lien entre la musique et son environnement culturel.

**Soufiane Feki,** ***Problèmes de typologie et de terminologie inhérents à l'approche musicologique des pratiques et répertoires musicaux arabes***

La littérature musicologique et ethnomusicologique nous offre un éventail de textes autour des pratiques musicales propres au système du *maqām* et au monde arabe en particulier. Force est d'y constater l'existence d'équivoques et de conflits terminologiques, notamment quant à la typologie des pratiques musicales. Plusieurs raisons en sont à l'origine, notamment le legs de l'orientalisme et de la musicologie comparée, l'emprise des lexiques occidentaux sur la nouvelle génération de musicologues arabes, les confusions sémantiques et esthésiques et l'économie souvent faite des données systémiques et poïétiques intrinsèques. Les nouvelles approches analytiques qui s'inscrivent au sein de la musicologie générale des traditions mettent en exergue ces normes systémiques et poïétiques et replacent la référence à la notion complexe de tradition au centre de toute approche pertinente de ces pratiques.

*Abstract*

Musicology and ethnomusicology have undergone many studies about performance in the *maqām* system, more specifically in the Arab world. Many problems emerged from these studies, such as diversity and conflicts in terminology concerning these practices. Several reasons seem to have offered to explain this ambiguity, noticeably the legacy of Orientalism and Comparative musicology, the influence of Western musicological lexicons on a new generation of Arabic musicologists and the semantic confusion often by-passing intrinsic characteristics of the system of Arab music. However, we propose an etymological study of the current notions, within the frame of the general musicology of traditions, with an emphasis on poïetic and systemic norms. The specificity of this discussion lies in putting Traditional performance – a complex concept – in the center of the approach to these practices.

**Marcel Akiki,** ***Formules-types du chant populaire traditionnel libanais : esquisse d'une analyse rythmique***

Derrière leur phonétique curieuse et leur sémantique incompréhensible, les formules-types présentes dans le chant populaire traditionnel libanais, sont au cœur d'un phénomène dynamique rythmique à trois visages. L'analyse homotonique de la scansion chantée de ces formules linguistiques, révèle la présence d'autres formules accentuelles rythmiques inhérentes, et la possibilité d'un modèle métrique (comme le cas du *qarrādī*), de couver plusieurs combinaisons métrico-rythmiques internes. Enfin, on peut trouver certaines similitudes entre ces combinaisons et certains cycles rythmiques savants arabes. Cette analyse préliminaire et ce « repérage » ne permettent pas de formuler de réelles conclusions, mais il y a certainement ici une piste à explorer, et pour

reprendre la citation de During, « quelque chose se passe », dans ces formules qui seraient peut-être un foyer d'intersection entre ces deux traditions musicales.

*Abstract*

Behind their curious phonetics and incomprehensible semantics, the standard formulaic sentences of the traditional popular Lebanese songs are at the heart of a three part dynamic and rhythmic phenomena. The syllabic homotonic analysis of the singing mode of these formulas reveals some rhythmic accent combinations. According to rhythmic analysis, several internal metrical and rhythmical patterns can run in one single metrical type, as here for the *qarrādī* metric type. Finally, we find similarities between these combinations and some rhythmic classical Arabic cycles. This preliminary rhythmic analysis can't allow wide conclusions, but we have certainly here some new path to explore. This phenomenon reminds us of the famous expression of During, « quelque chose se passe », (something is happening ...), as these formula-types could be at some crossroads between these two musical traditions.

## Nidaa Abou Mrad, *(Dossier) - Clés musicologiques pour l'approche du legs de Mīḫā'īl Maššāqa (1800-1888)*

L'*Épître a-š-šihābiyya* du théoricien libanais Mīḫā'īl Maššāqa (1800-1888) est une œuvre musicologique pionnière qui comprend un exposé approfondi du système mélodique de la tradition musicale arabe, profane et initiatique du Proche-Orient, telle qu'elle se présente au commencement du mouvement de la Renaissance culturelle et politique arabe, et un important corpus de quatre-vingt-quinze mélodies données en exemplification des modes. Ce dossier propose des clés musicologiques pour l'approche du legs de Maššāqa. Après un bref aperçu biographique, est effectuée une contextualisation diachronique de la synthèse systémique proposée par cet auteur, notamment l'historiographie de la question épineuse de la structuration des matrices scalaires type et générale de cette tradition. Cette analyse ouvre la voie à l'étude du corpus mélodique modal modèle légué et à un essai de transcription

*Abstract*

The *a-š-Šihābiyya Epistle* written by the Lebanese theorist Mīḫā'īl Maššāqa (1800-1888) is a pioneer musicological work. It includes an in-depth outline about the melodic system of the Near East Arabic, secular, and initiatory musical tradition, as it appears at the eve of the cultural and political Arabic Renaissance movement. It also contains an important corpus of ninety five notated melodies given as an exemplification of the modes. This research suggests some musicological keys that are helpful for studying Maššāqa's legacy. After a short biographical overview, a diachronic contextualization of the systemic synthesis proposed by Maššāqa is carried out. The historiography of the complex issue of structuring the typical and the general scale matrixes of this tradition is summarized; this leads to an analysis of the exemplary melodic corpus he left, and an attempt at establishing a musical transcription of this material.

**Amine Beyhom, *(Dossier) - Mesures d'intervalles, méthodologie et pratique***

Les mesures d'intervalles dans les musiques traditionnelles permettent de mieux appréhender la complexité de ces musiques ; ces analyses devenant de plus en plus nécessaires, le besoin s'est fait sentir de l'établissement d'une méthodologie permettant de limiter les erreurs de mesure et de cerner au mieux les particularités de chaque performance. Après une revue des méthodes de mesure utilisées couramment dans le domaine musicologique (première partie), l'auteur propose, sur des exemples concrets, une méthodologie simple devant permettre tant de vérifier la correspondance des résultats affichés avec la réalité de la performance analysée, en réduisant le taux d'erreur constaté assez couramment dans l'application actuelle de ces procédés, que d'effectuer de premières analyses d'échelles ou de structures intervalliques. De ces analyses ressort notamment une nécessité d'utiliser des descripteurs particuliers complétant les notations « traditionnelles », et de ré-analyser par exemple le répertoire enregistré ou vivant de musiques traditionnelles européennes, assimilées à tort, selon l'auteur, à un diatonisme quelque peu approximatif.

*Abstract*

As the study of Traditional Music becomes increasingly complex and detailed, interval measuring appears more and more to be a major component of musicological analysis and transcriptions. The author, through his teaching at the Antonine University in Lebanon, has perceived an urgent need among his students for an appropriate methodology that minimizes errors in pitch and interval measuring. After reviewing the main methods used today to determine pitches (and generally resulting in ethnomusicological transcriptions), the author proposes a methodology and unfolds a set of analyses underlining, following the example of music from Brittany, the need to revise the 19$^{th}$ and 20$^{th}$ Century transcriptions, particularly in the realm of European Traditional music.

# Description du contenu du CD accompagnant le n°1 de la revue

Le Cd se compose de trois parties principales :

- n° 1 : *Taḥmīla Rāst Sūznāk,* avec improvisation de *taqāsīm* mesurés sur le cycle binaire de la *waḥda,* par Sāmī al-Shawwā (1889-1965), violon, Muḥammad al-Qaṣabjī (1892-1966), *'ūd,* 'Alī al-Rashīdī, *qānūn,* enregistrement effectué vers 1927 par la firme *Columbia* (article Racy)
- n° 2 à 8 : extraits du CD « Musique du Liban et du Levant au temps de la *Nahḍa* : Le legs de Mīkhā'īl Mashshāqa (1800-1888) – Volume 1 – 47 mélodies de A-*r-Risāla ash-shihābiyya*, avec *taqāsīm* improvisés. Transcription, adaptation, direction musicale et violon arabe : Nidaa Abou Mrad, *'ūd* : Mustafa Said, *qānūn* : Maria Makhoul, *riqq* : Ali Wehbé. Prise de son : Fadi Saad – Studio Georges Merheb (Liban, 2005) – UPACD 1002 © Publications de l'Université Antonine 2006. Distribution : Incognito (dossier Abou Mrad)
- n° 9 à 29 : extraits d'enregistrements effectués par Amine Beyhom de 2002 à 2005, ainsi qu'une version d'un chant par Jean-Marie Long et Pierre Fer (Bretagne – France), gracieusement mise à disposition de la RTMMAM par le chanteur breton Erik Marchand (dossier Beyhom) [1]

[1] Les durées de certains extraits ont été augmentées de 2 secondes pour assurer une mastérisation correcte du CD.

/ 0 + r c v r c n m s p a b ] n _ e g l Ĉ ] N M Q R / 2 /  / 3 - 0 / - 0 . . 5 / / 8 3 / 8 . 2 ? K

***Détail des enregistrements et des extraits :***

1. *Taḥmīla Rāst Sūznāk*, 6:38 (enregistrement *Columbia*, vers 1927).
2. Version mesurée binaire de la mélodie *Bayyātī al-ḥusaynī*, intégrée en tant que ritournelle alternant avec l'improvisation de *taqāsīm* au sein d'une *taḥmīla*, 4:15 (extrait du CD UPACD 1002).
3. Version mesurée binaire de la mélodie *'Irāq zamzamī*, préludant à l'improvisation de *taqāsīm*, 0:55 (extrait du CD UPACD 1002).
4. Version mesurée ternaire de la mélodie *Nakrīz*, avec improvisation de *taqāsīm*, 2:36 (extrait du CD UPACD 1002).
5. Version mesurée binaire de la mélodie *Dūkā ou 'Ushshāq al-'atrāk*, intégrée en tant que ritournelle alternant avec l'improvisation de *taqāsīm* au sein d'une *taḥmīla*, 2:22 (extrait du CD UPACD 1002).
6. Version mesurée binaire de la mélodie *Ẓarfakand*, préludant à l'improvisation de *taqāsīm,*1:14 (extrait du CD UPACD 1002).
7. Version mesurée binaire de la mélodie *Nihaft al-'arab*, intégrée en tant que ritournelle alternant avec l'improvisation de *taqāsīm* au sein d'une *taḥmīla* 3:15 (extrait du CD UPACD 1002).
8. Version mesurée en cycle *Maṣmūdī kabīr* quaternaire de la mélodie *Ṣabā shāwīsh*, intégrée en tant que ritournelle alternant avec l'improvisation de *taqāsīm*, au sein d'une *taḥmīla*, 2:29 (extrait du CD UPACD 1002).
9. Échelle d'une bombarde « copie Karnak » jouée par Jorj Botuha, 0:25 (enr. A. Beyhom du 13 décembre 2003 à Aurray – Bretagne/France).
10. Troisième « échelle », bombarde « copie Karnak » jouée par Jorj Botuha, 0:10 (enr. A. Beyhom du 13 décembre 2003 à Aurray – Bretagne/France).
11. Extrait bombarde « copie Karnak » jouée par Jorj Botuha, 0:06 (enr. A. Beyhom du 13 décembre 2003 à Aurray – Bretagne/France).
12. Bombarde « copie Karnak » jouée « en situation » par Jorj Botuha, 1:06 (enr. A. Beyhom du 13 décembre 2003 à Aurray – Bretagne/France).

13. Bombarde « copie Karnak » jouée « en situation » par Jorj Botuha – extrait, 0:09 (enr. A. Beyhom du 13 décembre 2003 à Aurray – Bretagne/France).
14. Chant par Jean-Marie Long et Pierre Fer, 2:25 (coll. personnelle du chanteur Erik Marchand, années 1950).
15. Premier couplet d'un chant par Jean-Marie Long et Pierre Fer, 0:18 (coll. personnelle du chanteur Erik Marchand, années 1950).
16. 1$^{e}$ « tonique » d'un chant par Jean-Marie Long et Pierre Fer, 0:06 (coll. personnelle du chanteur Erik Marchand, années 1950).
17. Avant-dernière « tonique » d'un chant par Jean-Marie Long et Pierre Fer, 0:06 (coll. personnelle du chanteur Erik Marchand, années 1950).
18. Échelle d'une bombarde du Morbihan (*original en la* – Jorj Botuha), 0:09 (enr. A. Beyhom du 13 décembre 2003 à Aurray – Bretagne/France).
19. Jorj Botuha – *Greis mad pier gali galan*, 0:19 (enr. A. Beyhom du 13 décembre 2003 à Aurray – Bretagne/France).
20. « Tonique » de *Greis mad pier gali galan*, 0:06 (enr. A. Beyhom du 13 décembre 2003 à Aurray – Bretagne/France).
21. Kudsi Erguner – *ḥijāz* sur si – 3 rapports *ḥijāz*, 0:08 (enr. A. Beyhom du 17 mars 2005 à Paris – France).
22. Hamdi Makhlouf - genre *ḥijāz*, 0:07 (enr. A. Beyhom du 27 mars 2004 à Paris - France).
23. Eq4 en son carré, 0:06 (A. Beyhom, 2003).
24. Eq4 en son sinusoïdal, 0:06 (A. Beyhom, 2003).
25. Eq4 en son triangulaire, 0:06 (A. Beyhom, 2003).
26. Scala : eq5 (son piano), 0:13 (A. Beyhom, 2003).
27. Scala : eq7 (son piano), 0:17 (A. Beyhom, 2003).
28. Scala : échelle 354354 (son clarinette), 0:17 (A. Beyhom, 2003).
29. EM OR – son « Nay » mono (0 à 3,605 s.), 0:04 (A. Beyhom, 2002).

12 - texte pour cd_paginé_POST143 3 5/19/2007 9:46:35 PM

# Revue des traditions musicales du monde arabe et du pourtour méditerranéen (RTMMAM) : normes de soumission des articles

### *Soumission des articles*

Les articles soumis à la publication dans la Revue des traditions musicales du monde arabe et du pourtour méditerranéen doivent être envoyés sous forme électronique et format « .doc » ou « .rtf » au directeur de la publication RTMMAM, à l'une des adresses électroniques : ism@upa.edu.lb ou nidaaamr@upa.edu.lb.

Langues acceptées pour la publication : français et anglais.

Les articles, sauf accord préalable avec la direction de la revue, doivent impérativement répondre aux normes définies ci-après.

### *Normes relatives au texte*

Les articles ne doivent pas dépasser un total de 35000 signes (espaces compris), illustrations et exemples compris.

Le texte sera subdivisé en parties précédées de brefs intertitres, sans dépasser trois niveaux d'intertitres et *sans numérotation automatique*.

Il sera accompagné d'un résumé en français et en anglais, d'une dizaine de lignes chacun.

Le nom de l'auteur sera accompagné d'une note infrapaginale indiquant ses titres et qualités.

### *Exemples musicaux, graphiques, encadrés, tableaux*

Les exemples musicaux, graphiques, encadrés et tableaux seront numérotés et présentés de préférence sous format informatique TIF ou JPG en nuances de gris (8 bits), avec une résolution d'au moins 300 ppp (ne pas utiliser svp les « dessins » dans Word).

Le texte de l'article comportera des renvois à ces exemples et illustrations, numérotés avec une légende après le paragraphe dans lequel ils sont mentionnés (Exemple 1., Légende), *sans numérotation automatique*.

Les citations d'oeuvres protégées doivent être accompagnées d'une autorisation de reproduction que l'auteur se chargera d'obtenir au préalable.

### *Références bibliographiques*

Chaque article fournira les références bibliographiques précises des ouvrages cités sous forme d'une liste bibliographique suivant le texte. Les références à l'intérieur du texte sont fournies sous forme abrégée entre parenthèses, en mentionnant le patronyme de l'auteur, suivi de la date de parution et de la (des) page(s) ; exemple (Auteur, 2001, p. xx-yz).

Les références complètes, rangées par classement alphabétique ascendant, et dates successives pour chaque auteur, répondront aux normes suivantes :

**Bibliographie**

- **Livres :** NOM, Prénom(s), date et classement (a, b, c, …), *Titre*, précisions complémentaires éventuelles figurant sur la page de titre (par exemple concernant la préface, la traduction, etc.), lieu, éditeur, collection [renseignements complémentaires éventuels].
- **Articles :** NOM, Prénom(s), date et classement (a, b, c, …), « Titre de l'article », *Nom de la revue et numéro*, tomaison si nécessaire (date), lieu, éditeur, pages (exemple : « p. xx-yz ») [renseignements complémentaires éventuels].
- **Chapitres dans un ouvrage collectif :** NOM, Prénom(s), date et classement (a, b, c, …), « Titre de l'article », *Nom de l'ouvrage collectif*, nom de l'éditeur ou directeur de la publication (suivi entre parenthèses de « éd. » ou « dir. »), lieu, éditeur, pages [renseignements complémentaires éventuels].
- **Anonymes, ouvrages collectifs intégraux ou actes de colloques :** *Titre*, date, lieu, nom de l'éditeur ou directeur de la publication (suivi entre parenthèses de « éd. » ou « dir. ») [renseignements complémentaires éventuels].

  Exemple de réédition :

  *Kitāb Mu'tamar al-Mūsīqā al-'Arabiyya. 1350 H – 1932 M* [Livre du congrès de musique arabe. 1350 de l'Hégire – 1932, ère chrétienne], 1933 (R. 2007), Le Caire, Imprimerie Boulac, réédité au Caire par le Haut-conseil de la Culture.

**Discographie**

- NOM, Prénom(s) (auteur, compositeur ou « improvisateur-interprète »), date et classement (a, b, c, ...), « Œuvre », *titre du morceau si disponibl*e, plage n° *in* "Titre de l'ouvrage", lieu, éditeur, « Nom de la collection », n° d'éditeur (référence commerciale), interprète (si autre que compositeur, l'interprète-improvisateur de *maqāmāt* par exemple, étant assimilé au compositeur), instrument, interprète, année d'enregistrement, support, éditeur (publications), année de publication, durée [renseignements complémentaires éventuels] .

**Webographie**

- **Page web :** NOM, Prénom(s), « Titre page », nom_page_web, consulté le [date de consultation : jour/mois/année].
- **Titres téléchargés :** NOM, Prénom(s), « Titre page », nom_page_web, téléchargé le [date de téléchargement : jour/mois/année].

S'il y a lieu, les partitions, les manuscrits et autres archives seront regroupés dans une partie séparée de la bibliographie.

### *Autres conventions*

- Notation solphégique littérale : en italiques, avec numéro d'octave en indice inférieur suivi des altérations éventuelles en indice supérieur ; exemple « $sol_2^{\#-1c}$ » pour « note sol dièse de l'octave numéro 2, moins un comma ».
- Apostrophes : « l'apostrophe » et non « l'apostrophe ».
- Ne pas mettre les noms propres en majuscules (sauf la première).
- Éviter les caractères gras, les soulignés, etc. : utiliser seulement les caractères romains (normaux) et italiques
- Italiques :
    i. obligatoires : pour les mots non français ou anglais (selon la langue de l'article) ainsi que pour les abréviations latines référentielles (*cf.*, *id.*, *ibid.*, etc.), à moins qu'ils ne soient totalement intégrés dans le texte ou dans la langue,
    ii. pour tous les mots que l'on veut faire ressortir,
    iii. les citations ne doivent pas être en italiques, les guillemets suffisent.
- Guillemets :
    i. utiliser les guillemets dits « typographiques »,
    ii. guillemets dans les guillemets : utiliser les guillemets dits anglo-saxons. Exemple : « "guillemets" dans les "guillemets" »,
    iii. mettre la ponctuation après les guillemets.
- Mettre des espaces insécables avant : le point d'exclamation, le point d'interrogation, le point-virgule, les deux points, les appels de notes de bas de page (espace insécable fine, ou en indice supérieur – voir ci-dessous), après l'ouverture et avant la fermeture des guillemets typographiques.

- Les majuscules doivent être accentuées. Exemple : « À propos de la musique du … ».
- Appels de note :
    i. les automatiser en numérotation continue sur tout le texte, et en bas de chaque page,
    ii. les mettre avant la ponctuation et après la fermeture d'un guillemet (exemple : « exemple »[1].), précédées d'une espace insécable, fine ou en indice supérieur.
- Si vous utilisez des polices non latines, nous l'indiquer lors de l'envoi du texte.

### *Protocole d'édition*

La politique de la revue impose des relectures parfois successives : une fois les corrections et remarques intégrées et renvoyées à la revue, l'auteur pourra relire les premières épreuves de son article, qu'il renverra éventuellement corrigées dans les plus brefs délais.

[1] Ceci est un exemple de référence de bas de page.